
László Földényi
Elogio de la melancolía
Galaxia Gutenberg



© Tamás Réthey-Prikkel

**László F. Földényi** (Debrecen, 1952) está considerado uno de losintelectuales más relevantes de Hungría. Especialista en Estéticay Teoría del Arte, en su ya extensa trayectoria profesional, amén de su labor como docente, destaca como dramaturgo, teórico del arte, ensayista y filólogo. En 1980 se dio a conocer con la publicación de *El joven Lukács,* un ensayo crítico sobre la obra del influyente filósofo húngaro. En 1984 publicó *Melancolía* (1996 y 2008, esta última con un texto inédito), brillante y documentada genealogía de la condición melancólica del espíritu a partir de grandes hitos de la creación artística, literaria, musical y filosófica de la humanidad. A este canon originalísimo galardonado con el Premio Mikes de Literatura le siguió un estudio sobre la obra del pintor romántico Caspar David Friedrich; *El sudario de la Verónica* (2004), un sugerente ensayo en el que Földényi invita al lector a un itinerario por algunos de los museos de Europa en busca del sentido oculto de la obra artística y pictórica; y la pequeña joya literaria que es *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar* (2006), lúcido y apasionante ensayo sobre el oscuro destierro del gran narrador ruso. En 2008 publicó *Goya y el abismo del alma,* libro que supone un acercamiento a uno de los cuadros de referencia dentro de la obra del genial pintor aragonés; en él Földényi se muestra convencido de que «para poder pintar *Saturno*, Goya tuvo que llegar a los límites de la resistencia del alma». En 2018 publicó su ensayo *Los espacios de la muerte viviente. Kafka, De Chirico y los demás.* Todos sus libros han sido publicados en español por Galaxia Gutenberg.

Con este libro, merecedor del Premio del Libro de Leipzig para la Comprensión Europea, László Földényi regresa a un tema que le ha ocupado los últimos cuarenta años: la melancolía. En sus libros anteriores exploró las distintas maneras de vivir y pensar «esa vaga e intensa propensión a la tristeza llamada melancolía» en el Renacimiento, el romanticismo, la tragedia griega y el teatro del absurdo, o en la música de Bach y de Wagner.

En este nuevo libro, Földényi se adentra en el arte, la arquitectura, el cine y la literatura contemporáneos para rastrear la expresión de la melancolía, un sentimiento «que puede aparecer por cualquier parte. No solo en el desánimo, sino también en el entusiasmo; no solo en la tristeza o en el tedio, sino también en la alegría y el arrobo. Incluso en los sentimientos más opuestos. De lo cual se deduce que es más que mero sentimiento».

El arte de Kiefer, Beuys, Richter, Viola, Bacon, Hopper, Klee, Oteiza, Jovánovics; el cine de Kubrick, la arquitectura de Peter Zumthor, la literatura de Sebald sirven al autor para analizar al melancólico, ese ser «sensible a lo insoluble e inexplicable, a cuanto se opone a las explicaciones racionales del mundo. Y que no considera lo desconocido algo que tarde o temprano se puede averiguar con los conocimientos adecuados, sino el centro más profundo de la existencia y del pensamiento humanos».

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI

# Elogio de la melancolía

Traducción de Adan Kovacsics

Galaxia Gutenberg

Título de la edición original: *A melankólia dicsérete*
Traducción del húngaro: Adan Kovacsics

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: octubre de 2023


Imagen de portada: *La tempestad*, Giorgione, 1508
Fotografía: © Scala, Florencia – por cortesía
de Mibac (Ministero Beni e Att. Culturali
e del Turismo), 2023

Conversión a formato digital: Fotocomposición gama, sl
ISBN: 978-84-19738-38-7

# Índice

Intacta luna...
... tú mortal no eres
y quizá poco te importa lo que yo diga.

Pero tú, solitaria y eterna peregrina,
tan pensativa, quizá entiendas
esta vida terrenal,
nuestros suspiros y sufrimientos
y también este morir, esta palidez
suprema del rostro,
este faltar de la tierra y alejarse
de toda habitual y amante compañía.
Comprendes a buen seguro
el porqué de las cosas y ves el fruto
de las mañanas y de las tardes,
del tácito e infinito andar del tiempo.
[...]
Y cuando miro fulgir en el cielo las estrellas,
me digo pensativo:
¿Para qué tantas luces?
¿Qué hace el aire infinito, esa profunda
e infinita serenidad? ¿Qué significa esta
inmensa soledad? ¿Y yo qué soy?
Así razono para mis adentros, y de los espacios
inmensos y soberbios
y de la familia innumerable,
después de tanto obrar, de tanto movimiento
de toda cosa celeste y toda cosa terrena
girando sin cesar
para volver siempre allí donde nacieron,
no sé adivinar ni utilidad

ni fruto alguno. Mas tú sin duda,
inmortal doncella, conoces el todo.

GIACOMO LEOPARDI: *Canto nocturno*
*de un pastor errante de Asia*

Ya era realmente de noche; se había marchado la luz y había dado lugar a una oscuridad poco natural. No había fuentes luminosas artificiales en varios kilómetros a la redonda y no había salido la luna aún. Quedaban las estrellas. Las maravillosas estrellas de la juventud a las que luego apenas se presta atención mientras ellas siguen fulgiendo con su luz inquieta y granulosa, incluso en el mayor de los silencios. Su continuo titileo era como un lenguaje. Y con este se hermanaba de pronto el concierto de las cigarras, cercano e infinitamente lejano. Como si ambos quisieran decir sin cesar una sola e inagotable cosa. Demasiado fácil sería pensar que hablaran de la tristeza y de la muerte, porque era mucho más: puro conocimiento, una idea de enorme importancia, pero sin objeto alguno.

PIER PAOLO PASOLINI: *Petróleo*

# Comienzo: tumbado boca arriba

No me di cuenta de que estaba cansado. Mi cuerpo, sin embargo, me lo indicó. Salí al jardín, busqué un sitio sobre la hierba iluminada por los rayos solares, me pregunté cuándo taparía la copa del árbol más cercano el sol de la tarde que avanzaba rápidamente. Extendí una manta y me acosté con los pies hacia el sol.

Aun así, no dejaba de pensar en el cansancio, que me inquietaba. Ponía las manos en una posición y luego en otra; las juntaba bajo la cabeza y luego sobre el vientre, apoyaba después la izquierda en el suelo, junto a la cadera, mientras ponía la derecha bajo la nuca. Instantes más tarde ponía la mano apoyada en el suelo sobre el vientre. A continuación, las dos manos en el suelo. Me pareció lo más cómodo. A todo esto, sin embargo, mis dedos y mis músculos seguían viviendo su vida, también ellos deseaban cierta comodidad. De ahí que los brazos giraran ligeramente hacia fuera y los músculos se relajaran. Pero entonces dejaron de obedecer las articulaciones, las falanges, las muñecas. La vida que huía de las demás partes de los brazos se trasladaba allí mediante ligeros e involuntarios movimientos. Ni queriendo habría podido influir en esas diminutas y casi imperceptibles sacudidas. Por sí solos, los brazos hallaron poco a poco la calma. Lo mismo ocurrió con las piernas. Ahora las levantaba, creando un puente sobre la hierba; ahora las estiraba, primero una, luego la otra; pero cuando las estiraba ambas, movía los pies con la esperanza de que los leves giros destensaran allí los músculos también sobre los tobillos. No obstante, los músculos, en vez de aflojarse, se tensaron. Después, el cuerpo resolvió por sí solo ese estado de tirantez. Las dos piernas se abrieron un poco, los pies se doblaron ligeramente hacia fuera, los pequeños movimientos musculares los dirigieron hasta que se quedaron inmóviles.

Con independencia de mí, el cuerpo cansado tumbado en la hierba eligió la postura más adecuada. Vaciló largo rato. Solo se afianzó cuando se liberó de mí por completo, hasta en las articulaciones más pequeñas, hasta en las superficies cutáneas más finas y recónditas, se liberó de aquel que se considera el propietario de ese cuerpo, es más, que cree de manera inquebrantable que es tan idéntico a él que sin él

ni siquiera podría existir. Mientras yacía bajo la luz cada vez más débil del sol, mis pensamientos se concentraron en la esperanza de que el sol tardara en acercarse a las copas de los árboles que proyectaban las sombras. Sin embargo, se iba aproximando a ellas, y la esperanza se vio impregnada por una impaciencia cosquilleante causada por la espera, hasta que al final, cuando el encuentro entre el follaje y los rayos solares resultaba ya inevitable y no tanto los ojos sino la piel percibía que una rama se adentraba en la esfera solar, el cosquilleo se convirtió en predominante y empecé a disfrutar más de los pocos momentos de luz entreverada de sombras que del sol sin perturbaciones. O quizá ni siquiera eso, pues la espera sumamente intensa entregaba el cuerpo a un temblor inconmensurable que recordaba a la satisfacción hasta que el cuerpo volvía en sí y tornaba a ser mío debido a la sombra definitiva que se iba imponiendo.

Por el momento, sin embargo, todavía lucía el sol, mi cuerpo me abandonaba movimiento tras movimiento. Solo se tranquilizó al quedar inmóvil; cuando empecé a no notar que existía. Si me hubieran preguntado, no habría podido decir cómo tenía las manos, los pies, la cabeza ni cómo se relacionaban los unos con los otros; si las piernas se tocaban, por ejemplo, o si estaban abiertas, si los dedos estaban estirados o doblados. Sabía, por supuesto, que tenía un cuerpo. Este saber, sin embargo, no se asociaba a ninguna certeza.

Mi cuerpo descansaba. Para hacerlo, se había liberado de mí. Cuando intenté mover la mano, buscando la posición más cómoda, yo la dirigí; no fue de extrañar que instantes después resultara agotadora la postura del cuerpo elegida y traté de encontrar otra. Procuré hallar por mí solo la posición más cómoda; pero debía de estar tan cansado que todos los movimientos voluntarios que en otras circunstancias habrían sido naturales me resultaron extenuantes. Buscaba los movimientos, pero no hay nada más agotador que la naturalidad buscada. La postura elegida para los brazos o las piernas, por el mero hecho de la elección, era cada vez más difícil, hasta tal punto que permanecer simplemente tumbado pronto pudo convertirse en una prueba de fuerza insoportable.

Yo descansaba, pero contra mí. Mis extremidades parecían haberse fundido con la tierra. Mi vientre se hundió; mi estómago, mi hígado, mis intestinos e incluso mis riñones se apretaron unos a otros y la pared estomacal los siguió. Mi cuerpo cambió. Empezó a alejarse de mí. Solo el suelo impedía que mis órganos internos se me desprendieran. Tenía tanto que ver con mi columna vertebral como con la rama de un árbol. Y la tierra, en vez de mantenerse imperceptible como un suelo neutro, ahora me servía de apoyo. Sentía

que apoyaba en ella todo mi peso y con esto trataba también de liberarme de mí mismo.

Mientras yacía allí, conteniendo sin querer la respiración, tratando de conservar la sensación de equilibrio entre mi yo y ese cuerpo que procuraba abandonarme, realmente fui a parar fuera de mí. Me veía estar tumbado sobre la manta un poco raída, deshilachada en los bordes, en la hierba, al pie de un joven melocotonero, no lejos del avellano del que multitudes de diminutos insectos emergían de vez en cuando para revolotear e investigar y dejar luego ese cuerpo humano acostado en el suelo; vi que mi cabeza giraba un poco hacia un lado, mis brazos se pegaban al cuerpo a la altura del torso y los pies se volvían hacia fuera; y al observar las plantas de los pies, la superficie cutánea un tanto descolorida junto a los huesos, pero todavía no endurecida, aunque tampoco calificable de viva, el orden hasta entonces desconocido de las arrugas y las líneas, yo ya no me observaba a mí mismo, sino de repente un cuerpo extraño, aquel cuerpo inolvidable que ese día seguía vivo en mí y que había visto en mi infancia, camino del campo de deportes, mirando por una ventana de la primera planta de uno de los edificios de las Clínicas. Fue la primera vez que vi un cadáver, desnudo, mostrándome las plantas de los pies. Sin decir palabra, me quedé rezagado respecto a mis compañeros, no podía apartar la vista de lo que veía. No sé qué me hechizó más, si la desnudez del cuerpo o su desamparo. No recuerdo si era hombre o mujer; pero sí cómo eran su piel, las plantas de sus pies, sus rodillas, las arrugas de su cuerpo, cómo juntaba las manos, recuerdo la piel amarillenta y endurecida de su dedo gordo, tengo delante de mí la camilla con ruedas y con el borde metálico desgastado y pintado al óleo de color blanco, el hule con dibujos debajo del cuerpo y recuerdo asimismo el contacto entre el cuerpo y la tela. Curiosamente, no solo se me grabó lo que veía, sino también un sabor y un olor en forma de un recuerdo. Observaba aquellos restos mortales a través de un vidrio y por supuesto no podía percibir ningún olor. Un olor empezó a rondarme y poco después, en el campo de deportes, noté a raíz de un movimiento inesperado que ese extraño olor provenía de la palma de mi mano y a duras penas logré ocultar ante los demás, dominándome al máximo, mi horror y mi espanto. Me aparté para lavarme las manos y repetí la operación varias veces; en un momento me froté la mano no con jabón, sino con tierra. Sin embargo, el olor volvía a presentarse una y otra vez, es más, se intensificó y lo percibí incluso al día siguiente. No era el olor de un cadáver, sino el de la muerte. Nadie podía notarlo salvo yo, pero aun así me habría dado miedo pedir a alguien que oliera la palma de mi

mano, por si realmente estaba allí aquel olor. La visión del cadáver y mi descarada curiosidad me llenaban de vergüenza. Aquel olor solo emanaba de mí. Por él se hacía perceptible todo aquello que al ver el cadáver empezó a agitarse dentro de mí. Era el olor del cuerpo infantil tocado por la muerte. Emanaba del alma, de tal profundidad que impregnaba igualmente el cuerpo.

Recuerdo también que esa noche, cuando me acosté, obedeciendo a una tentación irresistible, olí la palma de la mano una y otra vez, aunque con cierta sensación de asco y no me atreví a tumbarme boca arriba. Temía la postura de aquel muerto que vi por la mañana, temía la posición del cuerpo que lo recordaba, pero sobre todo los pies girados hacia fuera en un ángulo parecido. Después comencé a dar vueltas en la cama en la oscuridad; me moví y me moví hasta que acabé acostado igual que el muerto. A todo esto, seguía oliendo la palma de mi mano. Era un niño inmaduro todavía. Aun así, más adelante, en los momentos de excitación erótica fue cuando más me acerqué al estado que sentí aquella vez en la oscuridad. Al mismo tiempo me atrapó la desnudez del cuerpo adulto que pude observar sin tapujos y la inmovilidad del cuerpo muerto frente al cual yo no había de comportarme. De mi interior se desprendía el olor de su muerte; también mi cuerpo obedecía al suyo bajo la manta. Luego pensé que probando la muerte me preparaba para el placer; esto fue luego apartado por la sospecha de que quizá fuese al revés, de que el placer fuese la preparación.

Observando mi cuerpo tumbado en la hierba reconocí a aquel muerto y con mi postura corporal al niño al que hechizó aquel cadáver. Vi que tenía los pies exactamente igual que el cuerpo que yacía sobre aquella camilla; vi que el color de nuestras plantas de los pies, de nuestras uñas e incluso de la piel que las rodeaba era el mismo; vi que mi vientre hundido me mostraba tan desamparado como a él el suyo y vi también que en ese momento no sería capaz de levantarme: era mejor estar así, en horizontal, pegado al suelo. Vi que yo era un cuerpo. Un cuerpo que en un principio no quiere pertenecer a nadie, que ni siquiera me necesita. Solo yo a él; soy yo quien procuro a toda costa mantener una relación con él, yo quien lo trato como mi propiedad, yo quien me torno impotente al ver que lleva una vida independiente. Observo celoso su envejecimiento, su decadencia e incluso cualquier cambio.

Poco a poco me fue abandonando el cuerpo que yacía cansado en la hierba. Los órganos internos que tendían hacia abajo me advertían que el cuerpo siempre se dirige en dirección contraria a la mía. Cualquier movimiento que haga requiere un esfuerzo por mi parte. Y

esta fuerza solo puede manifestarse contra algo. Como si yo tuviera que mantener siempre algo levantado; con cada uno de mis movimientos niego la caída, la gravedad. No es casual que al espíritu se lo defina como alado; tienda a lo alto y procure llevar consigo el cuerpo. El cuerpo activo, haga lo que haga, es la prueba de la vida; vive contra la gravitación, intenta evitarla al ponerse en posición vertical. La vida se dirige hacia arriba. Una vida con las alas cortadas es un fracaso. Comienza a imponerse la impotencia, nos carga con el peso del abatimiento, del desánimo, del cansancio. El hombre se echa entonces, se tumba. Descansa. Deja que el cuerpo sea exclusivamente lo que es: cuerpo. Se libera de sí mismo para que su cuerpo se reencuentre.

Es difícil descansar en posición vertical; tampoco se puede dormir. Cuando me entra el sueño, necesito acostarme. Ya no soy dueño de mi cuerpo; y este, una vez liberado de mí, se retira a su propio mundo, en el que no puedo entrar: no soy yo quien lo ilumina. Entonces pesan las extremidades, entonces se torna pesado el cuerpo. Tumbado en la hierba, huyendo internamente de la sombra que se acercaba, todo en mí se hundía. Me apoyaba con todo mi peso sobre la tierra, como si quisiera desprenderme de mí mismo. Quería ser uno con la tierra; con la tierra que detiene los cuerpos que se precipitan hacia abajo. Mi cuerpo obedecía a la fuerza de gravedad, a la gravitación que lo atraía hacia las honduras. Al interior de la tierra, a pesar de que significa la muerte para el cuerpo, a las honduras cuyos confines nadie nunca ha visto, que está más abajo incluso que la tumba más profunda, a un lugar del que solo poseemos una idea nebulosa y del que no disponemos de experiencia alguna. La profundidad infinita atraía a mi cuerpo. El suelo herboso resultó ser un obstáculo para él y si hubiera podido, lo habría superado. En todo cuerpo cansado, esta profundidad es la que tienta; resulta tan tentador cuando el alma no es dueña de sí; y me invoca cuando me canso, cuando me entra el sueño. Su voz, sin embargo, viene de dentro, así como el olor de la muerte en la infancia emanaba de mi interior.

Intuimos hacia dónde se dirige la gravitación. Intuimos también que nuestro planeta ha de tener un centro. Sin embargo, este es tan inasible como un punto geométrico. ¿Existe realmente un centro que desconoce la gravitación? ¿Existe un límite en comparación con el cual todo es «exterior»? Cuanto más determinados estamos por atrapar en la red de nuestros pensamientos este punto hacia el cual todo se precipita, más evidente resulta que lo buscamos en vano: siempre estaremos fuera de él. Y si nos ha absorbido, ya no lo podremos buscar: nosotros mismos seremos idénticos a él. Habiéndose entregado

a la fuerza de atracción de la profundidad insondable, el cuerpo deja de caer. Se convierte él mismo en el precipicio. Está a merced de la fuerza de gravedad, la cual, sin embargo, solo a través de él puede hacer perceptible su poder. El cuerpo cansado desprende de sí el alma que desea separarse; se vuelve tan pesado como la tierra y quiere fundirse con aquello de lo que fue arrancado. Se convierte en algo así como un cuerpo celeste solitario; como un cometa que recorre el espacio impulsado por una fuerza interna hasta que otro cuerpo celeste lo absorbe. Entonces se apaga. A la manera de un cometa se mueve el cuerpo por la tierra, esperando a que esta lo acoja. Desmigajado, convertido en polvo, se acerca a ese punto misterioso que lo ha atraído desde el nacimiento; a esa llamarada que está más allá de todo lo pensable, por encima de todo lo existente, y que en algunos instantes excepcionales, casi oníricos, sin embargo, resultan de lo más comprensibles.

El cuerpo es un abismo insondable. Cuerpo cansado, cuerpo durmiente, cuerpo amante, cuerpo enfermo, cuerpo muerto. Anhela precipitarse, sin la esperanza de llegar a alguna parte. El cadáver visto en la infancia –el primero– se amoldaba con naturalidad a la camilla, como si ese fuera su destino definitivo. Era como un planeta al que ninguna fuerza puede apartar de su precisa y misteriosa órbita. No hay nada que pueda atraer tanto al hombre como la realización. Yo tampoco pude liberarme de aquel espectáculo. Esa noche percibí difusamente que solo podría descifrar el secreto de aquel cuerpo totalmente cerrado en sí, liso y desgastado como un canto rodado en la orilla del mar, si me volvía parecido a él. Solo la muerte puede romper el hechizo de la muerte.

Uno solo puede alzarse hasta llegar a sí mismo entrando en la oscuridad indisoluble que reina en la carne, en las vísceras, en las arterias, en los órganos: eso fue lo que sentí aquella tarde iluminada por el sol en que tan evidente me resultó la red que sujetaba mi ser y entre cuyos nudos estaban mi cansancio momentáneo, la visión de aquel cadáver visto en mi infancia, la gravedad irresistible. Estaba tumbado con los pies hacia el sol; en la dirección hacia la cual tiende toda vida. Mi cuerpo era atraído por la profundidad. Desde mi cabeza hasta mis pies se estiraba el arco que unía la oscuridad de abajo y la luminosidad de arriba. Yacía inmóvil, disfrutaba del calor solar y me entregaba con placer a la fuerza de atracción de la tierra. Observaba cómo se acercaba el sol a las hojas a veces temblorosas del melocotonero. Así esperaba la llegada de la sombra.

# Introducción

## Melancolía

Hace unos años pasé la Semana Santa en España, viajé en autobús de Madrid a Guadalupe. En un principio, mi meta era Cádiz; pero cuando en la estación de autobuses descubrí que el único bus de ese día había partido hacía escaso rato, alcé la vista hacia el tablero que indicaba las salidas y sin pensármelo dos veces, en una decisión que a mí mismo me resultó incomprensible, compré un billete para Guadalupe. No tardamos en dejar atrás la ciudad y nos dirigimos hacia el sur, más y más hacia el interior de España. Vi paisajes que no había visto hasta entonces. La tierra era roja, con rocas de toda clase, más grandes y más pequeñas, esparcidas aquí y allá; el paisaje parecía a veces un desierto de piedra. Me daba la sensación de que en esos momentos comenzaba a atenuarse una catástrofe geológica que, sin embargo, de alguna manera seguía existiendo. Como si una voluntad desconocida hubiera atormentado deliberadamente la tierra. Había en aquel paisaje algo profundamente esquivo, sobre todo en comparación con otras regiones europeas más civilizadas. Me sentía como alguien que ha entrado como un intruso en algún sitio y que ha quedado atrapado.

El autobús iba lleno. Delante de mí había una madre con sus tres hijos; tenían la piel oscura, como si fueran africanos, pero sus rasgos eran europeos. Un hombre sacó media sandía de una caja de cartón, cortó una tajada y comenzó a comer sorbiendo el jugo. Parte de este caía en la caja. Traté de ver con qué se secaba las manos, pero no lo logré. Los ojos de una mujer joven brillaban como piedras preciosas. Casi se salían de su rostro. Debía de ser andaluza; en su cara se mezclaban rasgos moros, judíos e íberos; era al menos lo que yo imaginaba. Era joven, pero se le notaba que comenzaba a envejecer. Me tenía que esforzar para no mirarla todo el rato. Adelante, unas filas detrás del conductor, una mujer mayor tocaba la guitarra y cantaba. Varios viajeros se sumaron al canto. Sonaba la música y el estribillo de la canción repetía una y otra vez una palabra: «melancolía».

De forma inesperada, volvió a cobrar sentido para mí esta palabra

que hacía tiempo había borrado de mi mente, como si fuese tabú. Estaba sentado en el autobús que se adentraba cada vez más en el sur, las personas daban la impresión de no ser ya europeas. Pero esto hacía que las percibiera aún más como compañeras de destino. Me alejaba de una civilización y retrocedía en el tiempo histórico. Y en la geología. Al mismo tiempo, me sentía cada vez más en casa. Como si yo mismo hubiera sido por un instante, por un fugaz segundo del tiempo –o más bien de la atemporalidad– geológico, cósmico. A partir de entonces comenzó a perder también sus contornos eso que en momentos más sobrios llamo «mi yo». Como si fuera un fragmento que, sin embargo, no ha sido arrancado de nada, sino que permanece así, en su fragmentariedad, íntegro y completo. Vi con claridad cristalina que existe un punto de vista desde el cual da lo mismo si existo o no. Porque si la respuesta es sí, la totalidad será plena de ese modo; y si es no, lo será de otro. Sea como sea, mi existencia no añade nada a la totalidad plena; y su falta es todavía menos perceptible. Es por completo indiferente que me experimente a mí mismo y entretanto no sienta ni dolor, ni amargura, sino a lo sumo asombro: pues sí, esto es la melancolía. Al menos eso significaba para mí en aquel autobús rumbo a Guadalupe, mientras sonaba la música y yo miraba a aquella mujer íbera.

## MÁS ALLÁ DEL SABER Y DEL SENTIMIENTO

Elogio de la melancolía. He pensado mucho sobre ella y he leído más aún. Aun así, mientras reflexionaba sobre la melancolía y trabajaba en este libro, procuraba evitar que se me preguntara qué estaba escribiendo. Porque la siguiente pregunta era normalmente entonces esta: ¿y qué es la melancolía? Y yo no era capaz de responder. Prefería dar una respuesta evasiva. Y eso que llevo décadas pensando en ella y que he escrito sobre ella. Pero es como si el concepto de melancolía ocultara la propia melancolía. Las palabras aplanan aquello que deberían decir. Cuanto más evidente parece la respuesta, más fuerte es la sensación de falta que la acompaña. Resulta que son más y más los puntos de vista que pasan a ocupar el primer plano y no permiten fijar la atención en un solo foco. A comienzos del siglo XVII, el erudito inglés Robert Burton, al escribir sobre la melancolía, lo examinó absolutamente todo, desde las matemáticas y la botánica y la zoología, pasando por la astrología, la teología y la filosofía medieval, hasta el amor, la literatura antigua e incluso las supersticiones, para llegar finalmente a la conclusión de que la melancolía estaba por doquier. Su

voluminosa obra *La anatomía de la melancolía*, de más de mil páginas, es el escrito más extenso de todos los tiempos sobre el tema. Sin embargo, quien empieza a leerla se siente cada vez más desconcertado. Y cuando llega al final no sabrá decir qué es la melancolía; es más, si creía saberlo antes, pierde incluso ese saber. Entretanto, no obstante, comienza a intuir qué es la melancolía. Pero esta intuición no es idéntica al saber. Este siempre se dirige a algo. La intuición no ofrece la posibilidad de llegar tan lejos. En el caso del saber me adelanto, por así decirlo, al objeto; en el caso de la intuición, en cambio, este me adelanta a mí. Me quedo a su merced. La obra de Burton lo demuestra claramente: a medida que la leo, voy perdiendo poco a poco mi saber sobre la melancolía, mientras que sin darme cuenta entro en la trampa de la melancolía.

Son muchos y variados los sentimientos. Están la felicidad y la desesperación, el miedo y la angustia, la esperanza y el desánimo. Etcétera. Todos más o menos descriptibles. Pero cuando suena la palabra «melancolía», todo el mundo aguza el oído, incluso aquellos que no prestan atención a las demás (desánimo y miedo, alegría y éxtasis y otras). La melancolía posee un plus. Me costaría decir en qué consiste; pero precisamente a este plus se debe que pueda aparecer por cualquier parte. No solo en el desánimo, sino también en el entusiasmo; no solo en la tristeza o en el tedio, sino también en la alegría y el arrobo. Tanto en el letargo como en la atención concentrada. «Ay, en el templo mismo del Deleite / tiene la velada Melancolía su santuario soberano», escribió John Keats en su *Oda a la melancolía*. Puede aparecer incluso en los sentimientos más opuestos. De lo cual se deduce que es más que mero sentimiento.

Más allá del saber, pero también más allá del sentimiento. No es de extrañar que desde que apareció en la cultura europea siempre ha estado rodeada de sospechas. A ojos de los griegos, los melancólicos eran los más excelentes, pero al mismo tiempo los más vulnerables. En la Edad Media, la melancolía era denominada la almohada del diablo y se tenía a los melancólicos por holgazanes y en los casos más graves se los acusaba de negadores de Dios. A la vez, sin embargo, se llamaba melancólicos a los creyentes más exaltados que encerrados en sus celdas no hacían más que orar. A todo esto, se etiquetaba igualmente de melancólicos a los enfermos mentales y a los simples locos. En el Renacimiento, la mayoría de los artistas más destacados fueron considerados melancólicos; no obstante, la melancolía era asimismo la responsable de su desdicha y la causa de la desesperación y de los cada vez más numerosos suicidios. Más tarde, en paralelo con el creciente dominio de la burguesía, pero sobre todo en la época de la

revolución industrial, la pereza y el aburrimiento se convirtieron en síntomas de la melancolía, ya que ambos intentaban oponerse a la presión cada vez más fuerte de la sociedad. Quienes no querían entrar en el juego social eran tenidos por melancólicos. Pero por el mismo motivo también la genialidad fue considerada un rasgo de la melancolía, ya que estaba asociada a la imprevisibilidad, al hecho de que el sujeto no podía ni quería aceptar ninguna clase de norma. No estaba dispuesto a adaptarse.

La melancolía significa literalmente bilis negra. El color negro, a su vez, remite a la oscuridad. A que allí donde la melancolía aparece siempre se presenta, se opine como se opine sobre ella, la sombra oscura del mundo. Algo que es preciso expulsar de la conciencia diurna, ya que si se le deja espacio, perturba la marcha habitual de las cosas. Ocurría en la Antigüedad, en la Edad Media, en el Renacimiento, pero también luego. Y las suspicacias respecto a la oscura melancolía son particularmente intensas desde el Siglo de las Luces, desde la Ilustración. Porque una vez que está situada más allá del saber, mina lógicamente cualquier saber. O al menos proyecta sobre este la sombra de la sospecha. El melancólico no confía en las explicaciones definitivas, de modo que los no melancólicos lo acusan de renunciar a la razón, de carecer de la comprensión racional y necesaria. Desde hace más de dos siglos nuestra civilización hace todo lo posible por atar corto a la melancolía o incluso por negarle toda validez.

A partir de comienzos el siglo XIX se la atacó por toda Europa y su concepto fue reducido a uno de sus fenómenos concomitantes, la depresión. Antes, la depresión era tenida por una subcategoría de la melancolía; esto cambió a partir de mediados del siglo XIX y la melancolía pasó a ser una subcategoría de la depresión. Kierkegaard, en sus diarios, todavía las utiliza como sinónimos y piensa que la llamada «depresión mental» está estrechamente vinculada a la genialidad. Por supuesto, no discute que la melancolía supone asimismo una carga y está relacionada con la «inestabilidad mental» (Kierkegaard, 1978, p. 253). No obstante, la depresión no es tanto una enfermedad psicosomática según el filósofo danés, sino más bien un estado de la civilización: «Es indudable e indiscutible que nuestra época es la de la depresión mental... La depresión es en el fondo el resultado de esa inquietud y excitación que acabará en una agitación excesiva» (Kierkegaard, 1978, pp. 264-265). La depresión es la sombra oscura de la eterna inquietud, de la excitación imposible de apaciguar que caracterizan a la civilización moderna. Es comprensible que esta cargue su propia depresión latente a los melancólicos, a quienes no

han estado ni están dispuestos a participar en ese estrés interminable. La civilización no está enferma –así suena la opinión generalizada–, sino, todo lo contrario, aquel que la considera enferma. De ahí que se sustituyera la melancolía, con su siempre amplia concepción de la existencia, por la depresión relativamente fácil de definir, y se procure limitarla a síntomas que pueden ser tratados por la vía de los medicamentos. En 1896, el psiquiatra Emil Kraepelin dejó el concepto de «melancolía» definitivamente fuera de su sistema y empezó a utilizar en su lugar la palabra «depresión» (véase Shorter, p. 82). En 1902, en la asamblea de la New York Neurological Society, el psiquiatra estadounidense de origen suizo Adolf Meyer propuso que se dejara de usar el término «melancolía», el cual «sugería un saber del que no disponemos y que diversos autores han utilizado de diversas maneras. Si en vez de la denominación "melancolía" empleáramos "depresión" para toda esa clase, designaríamos en un principio lo mismo que el término "melancolía" en el lenguaje corriente.» (Taylor-Fink, p. 6).

Incluso Freud, quien, eso sí, se acercó con buena voluntad a la melancolía y se aferró al concepto, estrechó su significado. Siempre he leído extrañado su ensayo *Duelo y melancolía* escrito en 1917. Él veía la diferencia decisiva entre ambos en el hecho de que la causa del duelo es conocida, contrariamente a lo que ocurre en el caso de la melancolía, cuya causa se desconoce. «Consideramos evidente que relacionamos la melancolía con una pérdida de la que uno no es consciente, contrariamente al duelo, en cuyo caso se es plenamente consciente de la pérdida.» (Freud, p. 431). Freud lo explicaba diciendo que para el hombre triste por el duelo «solo» se ha perdido el mundo, mientras que para el melancólico también el «yo». Esta diferenciación, sin embargo, es sumamente problemática. Freud describía el duelo como el fenómeno más natural imaginable, como un estado que, al poseer una causa perfectamente delimitable, resulta explicable, justificable, o sea, se inscribe en el tejido del mundo. En este sentido, es un fenómeno «normal», no obstaculiza el curso de la vida, es más, favorece que esté libre de estorbos. Todo esto no puede decirse de la melancolía: según Freud, lo que la caracteriza es la ausencia de un objeto, y como en estos casos se lesiona igualmente el «yo», se puede ver en ella una gemela de la angustia. El melancólico no es capaz de elaborar la pérdida, no se lo puede «hacer comprender», «hacer entrar en razón». Le rebotan los argumentos racionales y por eso se desgarra el tejido en definitiva racional del mundo. De ahí que Freud lo considerara un estado anormal, al que se le podía ayudar mediante tratamiento terapéutico. «En el caso del duelo, el mundo se ha

empobrecido y vaciado, en el caso de la melancolía, en cambio, el propio yo», escribía (*ibid.*, p. 431). De este modo llevaba a cabo una distinción rígida y artificial que le impedía extraer de la melancolía esa concepción amplia y profunda de la existencia que durante dos milenios nadie nunca le discutió. Freud analizó el estado del melancólico como un estado del yo, frente al cual el mundo se mantiene neutro. En este sentido, seguía siendo prisionero de la ciencia médica basada en el espíritu de las ciencias naturales, en lo mecánico. El mundo es un objeto sin vida, útil (o precisamente inútil) para que el hombre satisfaga sus deseos. Al interpretar la melancolía, Freud contraponía rígidamente el yo y el mundo objetual: todo transcurre en el yo, mientras que el mundo, algo externo respecto al yo, se retira a una intangibilidad neutra. De este modo, sin embargo, la melancolía perdía esa profundidad y ese significado indiscutiblemente positivo que le habían correspondido durante más de dos milenios en la historia de la cultura europea. Freud, de una manera comprensible desde su punto de vista, la veía como mera enfermedad o como un estado de vulneración y la asociaba a las psicosis o a las neurosis.

## ENCERRADOS EN LOS MITOS

Sin embargo, ni siquiera más de un siglo de «marcha triunfal» de la depresión ha podido hacer desaparecer la melancolía. Se mantiene obstinadamente, lo cual por sí solo nos señala que se trata de algo que se nutre de las raíces de nuestra cultura. No podemos liberarnos de ella, como tampoco de otros conceptos, como, por ejemplo, de la palabra «dios», por mucho que Dios haya muerto, o del concepto de «grandeza», por mucho que desde hace dos siglos la medida ideal sea la medianía, o de la «metafísica», por mucho que toda la civilización reúna sus fuerzas para eliminarla violentamente. Como en estos, también en la melancolía reside algo inquietante, hoy de la misma manera que entre los griegos o en la Edad Media o en la época barroca, tan íntimamente vinculada a la muerte. La melancolía sitúa las culturas de todos los tiempos en una refracción que la mayoría, por un justificado sentido de autoprotección, no quiere percibir. La melancolía nos sugiere la inestabilidad de los sentimientos, así como la inutilidad del llamado «saber definitivo». El hecho de que, por mucho que ordenemos seguros de nosotros mismos nuestro mundo, este es tambaleante y descansa sobre pilares frágiles. Aunque lo ensamblemos todo sin fisuras y tratemos de instalarnos amparados en

el mundo, el amparo solo puede crearse en medio del desamparo. Aunque el optimismo sea la religión universal obligatoria (signifique esto la fe en Dios o en la omnipotencia de la técnica o en las soluciones políticas o en el crecimiento infinito de la economía), por detrás se apila una gran cantidad de interrogantes a los que no se puede dar una respuesta satisfactoria, como tampoco a la pregunta de qué es la melancolía.

La melancolía significaba algo distinto en cada época. Cada una tenía su propia melancolía, cada una con sus propios e inconfundibles rasgos que no se pueden confundir con los de la melancolía del período anterior o del siguiente. De ahí que hablemos de una melancolía medieval o barroca o moderna o antigua; cada una era la sombra perfectamente distinguible de su tiempo. Aun así, tras los diferentes significados, había un denominador común, un rasgo común: concretamente, que los melancólicos, vivieran cuando vivieran, nunca han podido considerar definitiva la organización momentánea del mundo. Hoy en día, en el umbral del tercer milenio, esto resulta particularmente llamativo. La civilización actual no solo no ha dejado ya manchas blancas para los descubridores en el mapa geográfico, sino que tampoco está dispuesta a dejar nada sin solución en los demás ámbitos de la vida. Está firmemente convencida de que tarde o temprano se podrá encontrar explicaciones para todo y resolver todo, incluso la prolongación de la vida o la existencia eterna de la conciencia. Todo es una cuestión de disposición y de determinación. El melancólico, en cambio, no comparte esta fe generalizada. Por muy «negra» que sea su bilis, es el guardián de las manchas «blancas». Es sensible a lo insoluble e inexplicable, a cuanto se opone a las explicaciones racionales del mundo. No considera lo desconocido algo que tarde o temprano se puede a averiguar con los conocimientos adecuados, sino el centro más profundo de la existencia y del pensamiento humanos.

La melancolía en nuestros días: oposición a las expectativas generales de la sociedad y de la civilización. Y nada más fácil que acusar de tristes, saturninos o malhumorados a quienes se oponen. Sin embargo, no es por una especie de mal humor que el melancólico es reacio a participar en la danza universal de la felicidad. Sobre todo, la melancolía no es pena o mal humor, sino una fuerza interior que, si uno la posee, le permite prestar atención a otras cosas, descubrir en otro lugar aquello que las civilizaciones anteriores denominaban «esencia» y no cesar de cuestionar aquello que en apariencia es evidente. La melancolía significa una apertura respecto a la metafísica en un mundo que ha declarado la guerra a toda clase de metafísicas y

que las considera anacrónicas, algo extraño perteneciente al pasado que de alguna manera sigue aquí. La melancolía –en palabras del poeta polaco Adam Zagajewski– es una «nostalgia vertical», anacrónica en un mundo que solo impulsa los anhelos horizontales y trata de encajar toda la civilización en el océano de la cultura material, en la plétora de las cosas acumulables. El melancólico se refiere a la «esencia» aunque no crea en Dios, habla de la esencia como un creyente sin religión, y se aparta de tal modo del pensamiento generalizado dominante, el cual tampoco cree en Dios (a lo sumo intenta generar su apariencia en los días festivos), pero al mismo tiempo ha expulsado la «esencia» de su campo visual. El gran «pecado» del melancólico moderno es que se da cuenta de lo poco natural y poco evidente que es aquello que la civilización en su conjunto considera como tales. Comprende que el precio de la destrucción de los mitos es la creación de nuevos mitos. André Breton y Marcel Duchamp organizaron en 1947 una gran exposición con el título de *Le surréalisme en 1947*, para cuyo catálogo Georges Bataille escribió un texto: *La ausencia del mito*. Allí se puede leer lo siguiente: «La ausencia decidida de la fe es la fe inquebrantable» (Bataille, 1995, p. 171). Este pensamiento rimaba, por así decirlo, con la idea expuesta unos años antes por Adorno y Horkheimer, según la cual la Ilustración, mientras desenmascaraba todo como mito, se erigía en mito inevitable. La renuncia al mito o, mejor dicho, su liquidación era uno de los grandes objetivos de la Ilustración. Paradójicamente, sin embargo, a la vez que despojaba al mundo de la llamada dimensión mítica, lo revestía de un nuevo mito, por la sencilla razón de que el ser humano es incapaz de vivir sin los mitos. Debe la vida a una fractura, a una grieta –ha pasado del no-ser al ser– y una fractura o grieta parecida acaba también con ella –del ser vuelve a caer a un sitio que a falta de mejor término llama no-ser. Lo desconocido que precede y que sigue a la vida es la raíz del sentimiento mítico. No es necesario ser filósofo para eso; esta sensibilidad está latente en todos, y aparece en determinadas circunstancias para convertirse en una experiencia que barre con todo: «La cuna se mece sobre un abismo –escribe Vladimir Nabokov en la primera frase de sus memorias–, y la mente sobria nos dice que nuestra existencia no es más que un breve fulgor entre las dos eternidades de la oscuridad.» (Nabokov, p. 19).

En la sensibilidad a este abismo está enraizada la melancolía. Ella nos faculta a no considerar natural aquello de lo que toda una civilización trata de convencernos. «También la noche es un Día y también la ausencia de mito es un mito: el más frío, el más puro, el único verdadero», escribe Bataille en el texto mencionado (*ibid.*, p.

172). Este frío mito percibe el melancólico de hoy en día a su alrededor, pero a la vez es consciente de que la vida humana resulta inconcebible sin el mito. Precisamente lo desconocido que precede y que sigue a la vida hace que, a la manera del barón Münchhausen, debamos elevarnos cogiéndonos de los pelos para ver aquello en lo que estamos inmersos. E incluso este símil cojea, pues no solo hemos de disponer de la vista, sino permanecer dentro de aquello que vemos. Tenemos que estar al mismo tiempo dentro y fuera, lo cual es tan imposible como ver en un ángulo de 360 grados. Algo así a lo sumo se presenta como deseo, como meta ideal que el hombre se impone una y otra vez, pero que nunca alcanza ni alcanzará. El hombre necesita a un Dios al que traslade esta capacidad, un ser omnisciente, omnividente, capaz en un principio de aquello que el ser humano solo puede desear.

La sensación de carencia por la imposibilidad de alcanzar la plenitud hizo necesario el mito. El melancólico se encuentra a su vez en una trampa. Es consciente de vivir entre mitos que le tapan la vista a aquello que está más allá de la enorme bóveda creada por ellos, pero es al mismo tiempo consciente de que, mientras viva, jamás podrá desembarazarse de los mitos. Ser un hombre significa vivir encerrado en estos. En este encierro a lo sumo puede anhelar ver lo que Hölderlin llama lo «abierto», aquello de lo que Rilke escribió diciendo que solo los niños lo ven antes de que los adultos le den la vuelta, o los animales, los cuales carecen de la consciencia de la muerte. Para el melancólico, sin embargo, ni siquiera la fe en lo «abierto» le ofrece consuelo; tiende a considerar esto también un mito inventado por el ser humano para consolarse. De ahí que el melancólico viva en un múltiple aprieto: supone que existe más allá de los mitos algo que quizá pueda definirse como un ser «puro» o «sin rebozos», pero como nadie logra alcanzarlo en su vida, queda por ver si realmente existe, si existe un «más allá», si existe la «transparencia», el poder ver «cara a cara».

## El embrión melancólico

A mediados del siglo XVII, el médico sir Thomas Browne, uno de los pensadores más melancólicos de todos los tiempos, escribió un diálogo que mantienen dos embriones en el vientre materno. Por desgracia, el escrito no se ha conservado; es más, ni siquiera se sabe a ciencia cierta si realmente lo escribió. Solo lo menciona en su obra *Hydriotaphia o El enterramiento en urnas*: «El diálogo mantenido por dos embriones en el

vientre materno sobre la situación de este mundo podría ilustrar adecuadamente nuestra ignorancia respecto al mundo por venir, sobre el que, a mi juicio, seguimos hablando encerrados en la caverna de Platón y en este sentido no somos más que filósofos embrionarios» (Browne, p. 146). ¿Un embrión filósofo? Así lo definiríamos sin duda si consiguiéramos interrogarlo y le preguntáramos cómo ve el mundo. Respondería sin dudar, al igual que los filósofos: oscuro, cálido, blando, fluido, sin falta de alimentos, sin más tareas para él que chapotear en ese océano ancestral. Y tendría razón: ¿cómo iba a saber que existe también algo más? Pero luego nace, el feto se convierte en un ser humano que se asombra de su anterior limitación y de su antigua combativa seguridad en sí mismo. Sin embargo, considera Browne, no se distingue mucho de aquel embrión, pues es tan seguro de sí mismo como lo era aquel. Como él, declara sin admitir dudas que el mundo no es cálido, oscuro, blando y fluido, sino tal como lo vemos ahora: sólido, obediente a la ley de la gravedad, mientras luce el sol, el cielo es azul, luego se nubla, las estaciones se suceden, son muchos a nuestro alrededor los objetos, los seres vivos y los hombres, lo cuales se organizan en sociedades, y en torno a nosotros está el universo infinito, o quizá el multiverso, detrás de nosotros el *big bang* y delante… ¿qué? A todo esto, nacemos y después morimos, así como todo lo demás también surge y luego desaparece. Y es aquí donde interviene Thomas Browne, quien ante esa seguridad en uno mismo pregunta: ¿no juzga de forma tan precipitada como el embrión el hombre que ha venido al mundo? ¿Quién sabe si no existe una siguiente forma de existencia, una forma nueva, desde la cual miramos atrás hacia nuestra existencia actual en este mundo como hicimos antes, cuando recordábamos nuestra existencia de embriones? No se sabe. Este no-saber es, pues, una de las fuentes inagotables de toda melancolía.



Joan Carlile: *sir Thomas Browne, 1641–1650*

También Samuel Beckett reflexionó a menudo sobre la existencia embrionaria. Afirmaba tener recuerdos nítidos de lo que había vivido en el vientre materno, es más, recordaba incluso que su madre asistió en una ocasión a un almuerzo, y él escuchó entonces claramente las voces de los invitados y las conversaciones. La calidez blanda y oscura no le procuraba bienestar, sino todo lo contrario, angustia y espanto. Poco antes de su muerte todavía mencionaba que el vientre materno era para él una trampa, una cárcel, de la que no podía liberarse, donde lloraba pidiendo salir, pero nadie lo oía, y le dolía existir, pero no podía hacer nada para impedirlo. Cuando le preguntaron qué lo estimulaba a escribir, Beckett respondió: «Tengo la sensación de que solo me siento obligado ante el pobre embrión encerrado... Es el estado más terrible imaginable, pues sabes que estás sufriendo, pero no sabes si existe algo aparte del sufrimiento ni si existe alguna posibilidad de liberarse de ese sufrimiento» (Knowlson, p. 151). Beckett sentía que ni siquiera por el nacimiento podía ir más allá de esa existencia en el vientre materno; su experiencia era que seguía en

la prisión, de la cual no lo soltarían mientras viviera. Por eso podía decir que el embrión de antes seguía viviendo igual en él, pero asesinado. Con sus escritos quería reanimarlo.

Tanto para Beckett como para Browne, el modelo inicial es lógicamente el mito de la caverna de Platón. Vivimos encerrados en una caverna, afirman todos ellos, y si bien hay vida fuera de la caverna, es más, allí se halla supuestamente la vida real y verdadera, nosotros jamás la conoceremos, pues no podemos volvernos hacia la boca de la caverna y no podemos ver la luz. Tomamos por real y exclusiva nuestra vida en el interior de la caverna, igual que el embrión su vida en el interior del vientre materno. Platón creó un modelo primigenio para la cultura europea. Es probable, sin embargo, que antes de él hubiera otros ejemplos a los que adecuó sus pensamientos, así como después también surgieron modelos de ese tipo, entre ellos la mitología cristiana, la cual también supone una forma de existencia más amplia que la que conocemos en el momento. La serie es interminable; se trata de un modelo de pensamiento inseparable de la existencia humana. El ser humano es humano por su capacidad de sentir como limitada y encerrada su existencia, por intuir que su existencia es frágil, en varios sentidos de la palabra: al nacer lo arrancaron de algo, mientras que al morir también lo arrancan de algo. Por eso mismo ve el mundo a su alrededor como un montón de fragmentos que jamás pueden ensamblarse para formar un todo tranquilizador y aceptable.

Se precisa de esta experiencia de la fragilidad para que en el hombre se genere el deseo de la plenitud. Sin ella no le cabría la sensación de que la existencia en la que ha nacido resulta sumamente limitada y estrecha. El asombro causado por ello (es o sorpresa o dolor o incluso júbilo extático) lo distingue de todos los otros seres vivos – como al pastor errante de Asia al que canta Giacomo Leopardi, que envidia a las ovejas por su felicidad, por no conocer ni el hastío ni el miedo a la muerte y por no generar pensamientos como los que surgen dentro de él:

> [...] *cuando miro*
> *fulgir en el cielo las estrellas,*
> *me digo pensativo:*
> *«¿Para qué tantas luces?*
> *¿Qué hace el aire infinito, esa profunda*
> *e infinita serenidad? ¿Qué significa esta*
> *inmensa soledad? ¿Y yo qué soy?»*

Cuando se agrieta la envoltura y se abre un resquicio en el vientre materno –o en lo que nos rodee–, el hombre se da cuenta de hasta qué punto no es dueño de su propia existencia, y es entonces cuando surge la melancolía. Mientras no ocurre, ella se encoge y no da señales. Pero en todo momento está dispuesta a atacar. Porque la grieta, la hendedura, la crisis en el sentido originario de la palabra puede producirse en cualquier instante. El hombre reconoce entonces que desearía ser todo, desearía participar en aquello que percibe como infinito en relación con su propia limitada existencia y en lo cual no puede sumirse. Y aunque es imposible ser todo, no es capaz de resignarse. He ahí la melancolía. Es al mismo tiempo rebelión y resignación, energía vital ascendente y hundimiento en uno mismo, inspiración y parálisis. Está realmente más allá del saber y del sentimiento. No solo nos descubre cuán escaso es nuestro saber en comparación con lo desconocido que nos supera, sino también cuán fugaces y superficiales son los sentimientos a los que estamos entregados. La melancolía ofrece una intuición profunda que, sin embargo, al dirigirse a lo desconocido, va asociada a la ignorancia. Al mismo tiempo, es capaz de abarcar los sentimientos y estados de ánimo más diversos. Puede asociarse a la tristeza lo mismo que a la alegría, al regocijo lo mismo que al abatimiento. Por un rato; porque luego va más allá, pues no se trata tan solo de sentimientos.

¿Qué es entonces la melancolía? Algo que cuando se nombra deja de ser lo que es. Está presente mientras no se puede ver; y cuando se ve, ya solo es su imagen nebulosa. Enriquece la vida; pero a quien alcanza tiene la sensación de haber sido despojado de algo. El melancólico percibe la melancolía como un tesoro incomparable; pero al mismo tiempo es incapaz de decir qué es lo que posee. No es de extrañar que siempre estuviera bajo sospecha. Muestra, por así decir, la otra cara del mundo, lo cual tiene un efecto destructivo. Es en sí puro anacronismo; como si quisiera hacer girar hacia atrás la rueda de la historia o cuando menos pararla. Y lo hace. El melancólico no acepta el estado actual del mundo, siempre desea algo más, algo más allá de todo. Al mismo tiempo, sin embargo, un abismo lo separa de los creyentes; no cree en la «otra vida», no cree que exista la salvación. Anhela ir de aquí a un «más allá» a pesar de que con todas sus fibras niega la existencia de un «más allá». Ni aquí ni allí: la melancolía surge de la grieta entre ambos. Mancha negra en el cuerpo de toda civilización. Como el rojizo desierto de piedra cuya visión me acompañó largo rato mientras miraba por la ventanilla del autobús rumbo a Guadalupe.

# Misteriosos bloques de piedra

# 1

# Durero visita a Giorgione en su taller y al ver *La tempestad* una profunda melancolía se apodera de él

Mientras vivían ni se les pasó por la cabeza que más tarde se intentara reconstruir todos y cada uno de sus pasos. Durante medio milenio se ha registrado de todo sobre ellos; incluso quizá cosas que ni siquiera les habían sucedido y de las que ellos se asombrarían más que nadie. Sin embargo, de algo no se ha escrito hasta ahora: sobre el encuentro de ellos dos. Y eso que en sus vidas pocos hechos fueron tan importantes. Viendo los retratos posteriores de Durero y su manejo de los colores es imposible que no hubiera visto los cuadros de Giorgione. Y que no lo conociera también personalmente, ya que no había muchos pintores en Venecia a los que no conociera en el transcurso de un año y medio. Aun así, un profundo silencio envuelve ese encuentro en la historia del arte.[1] Lo cual es comprensible: no existe ninguna información al respecto. Esto en sí, sin embargo, no desmiente la posibilidad de que se hubieran encontrado. Pues sin duda tenían que haberlo hecho, para lo cual solo se pueden aportar pruebas indirectas. Y la fuerza de estas es más convincente que el profundo silencio en cuanto a las pruebas directas.

Es muy probable que se encontraran por primera vez en el edificio del *Fondaco dei Tedeschi*, junto al Canal Grande, a pocos pasos del puente de Rialto. Concretamente en 1506, cuando se habían terminado en gran parte los trabajos de rehabilitación, puesto que el edificio construido en 1318 había sufrido un incendio el 27 de enero de 1505. Durero tenía entonces treinta y cinco años; Giorgione no había alcanzado aún los treinta, y su amigo Giulio Campagnola, quien probablemente estableció el contacto entre ellos, solo tenía veinticuatro. Durero buscaba, como es natural, conocer sobre todo a los pintores ya mayores. Sobre todo a Giovanni Bellini, que por aquel entonces debía de tener unos ochenta años y a quien asombraba el talento del joven alemán, en particular su capacidad de pintar los cabellos y las pieles. Los demás se mostraban más bien celosos; tal

como escribió Durero en una carta, se burlaban de él por todas partes, pero al mismo tiempo procuraban secretamente imitarlo. Hubo incluso alguno como Marcantonio Raimondi que no se arredró de falsificar sus obras y puso a la venta grabados suyos con su monograma. Según Vasari, Durero llegó a Venecia a finales de otoño de 1505 precisamente para presentar una demanda contra Raimondi. Era comprensible; a Durero lo precedía su fama. La primera vez que estuvo en Venecia, en el otoño de 1494, nadie lo conocía. Esta segunda vez, en cambio, ya llegó como un pintor de fama generalizada. Incluso le advirtieron que sus colegas italianos quizá ni siquiera se arredrarían de envenenarlo por celos. A todo esto, no obstante, él también había aprendido de sus colegas italianos; sus cuadros de aquella época demuestran que era un maestro en el tratamiento del color, en el *colorito*, refutando a los celosos, a quienes si bien reconocían que era un buen grabador, lo tenían por un pintor débil.

Primero se hospedó en el *Fondaco dei Tedeschi*, que era la sede de los comerciantes alemanes en Venecia. Luego, durante su segunda estancia que duró, con breves interrupciones, entre el otoño de 1505 y principios de 1507, se alojó unos pasos más allá, en el caro y elegante hostal de Peter Bender, un suizo alemán, en el Campo San Bartolomeo. Entretanto se iban realizando los trabajos de rehabilitación del *Fondaco*. Puesto que los comerciantes alemanes resultaban sumamente rentables para Venecia debido a los considerables impuestos que pagaban, la ciudad respetaba la institución y el edificio. Durero trabajaba en la tabla destinada a la iglesia del *Fondaco*, la de San Bartolomeo, *La fiesta del rosario*, que suscitó la admiración de toda Venecia; el propio dogo visitó a Durero en su taller para contemplar la obra que se estaba gestando. A Venecia le habría encantado que Durero se instalara definitivamente allí; incluso le ofrecieron una renta vitalicia. Si la hubiera aceptado, a buen seguro se habría encargado de pintar los frescos del rehabilitado *Fondaco*. Finalmente, el dogo, Leonardo Loredan, los encargó a dos jóvenes pintores que eran, por supuesto, más baratos: Ticiano y Giorgione, quien antes ya había pintado un retrato del dogo que luego se perdió. Los frescos fueron concluidos en 1508, pero es evidente que los trabajos comenzaron mucho antes. Es imposible que Durero no los viera, ya que camino a la cercana iglesia sin duda entró a menudo en el *Fondaco*. Se encontraron en una de estas visitas conjuntas, durante los trabajos de rehabilitación. Luego quizá en alguna de las cenas festivas a las que Durero asistía como invitado oficial, pero también Giorgione, pues, según Vasari, a pesar de su origen humilde participaba en las

fiestas y reuniones de los notables y las amenizaba con música y cantos.

De este modo se encontraron Durero y Giorgione, así como Giulio Campagnola, unos años más joven que los dos, que siempre se sentía llamado a todas partes y al que por eso mismo nadie tomaba en serio. Durero no lo nombra ni una sola vez. Pero tampoco a Giorgione. Si no fue otro, habrá sido Campagnola quien los presentó. Formaba parte de los admiradores de Durero, realizó una copia de uno de sus grabados y utilizó motivos suyos en otros grabados. Durante la estancia de Durero en Venecia realizó uno cuyo fondo recuerda claramente a los paisajes del artista alemán. En el primer plano yace un hombre barbudo apoyado en su codo derecho, con el torso desnudo, mirando al vacío. Bajo su codo hay un objeto difícil de identificar –¿una almohada, un bloque de piedra, una calavera?– que lleva una inscripción: SATURNUS. El dios de la melancolía. De la melancolía, de la cual Durero sin duda ya había oído hablar antes. La melancolía no le era a Campagnola indiferente como tema. En esa época se habían difundido en Venecia los libros que trataban de interpretar y explicar los jeroglíficos y Campagnola, que leía en latín, en griego y en hebreo, desde luego los conocía. Es probable que Campagnola presentara a Durero a Giorgione, al que –es de suponer– ya antes le había hablado del artista alemán y que a buen seguro había estudiado con detalle las obras de este a las que tenía acceso.



Giulio Campagnola: *Saturno*

Se encontraron seguramente en una de las salas del *Fondaco dei Tedeschi* o quizá en el cercano alojamiento de Durero. Tal vez hablaron primero sobre la familia Fugger, la cual tenía una elegante

sala en el edificio. Giovanni Bellini pintó en 1474 el retrato de Georg Fugger, y Durero trabajaba en Venecia por encargo de Jacob Fugger en la tabla *La fiesta del rosario*. Después el propio Giorgione pintó un retrato de uno de los miembros de la familia Fugger –Vasari al menos habla de tal cuadro– y es imaginable que los Fugger encargaran el retrato a Giorgione por mediación de Durero.

Después de ese encuentro «oficial» se produjo a buen seguro la visita al taller. ¿Y qué fue lo primero que vio Durero en el caballete de su joven colega? Por supuesto *La tempestad*, en la que Giorgione estaba trabajando. Quizá se acercaban ya las últimas pinceladas. Durero la debió de mirar pasmado. Para empezar, se sintió halagado en su vanidad. El trío formado por el joven de pelo moreno y la mujer desnuda amamantando a su cría le recordaba mucho a un grabado que había realizado diez años antes (*La familia turca*) y que circulaba en varias copias por Venecia. A su vez, Giorgione pintó, según el historiador del arte Theodor Hetzer, las hojas del arbusto en el primer plano, que tapan la parte inferior del cuerpo de la mujer, sobre la base de un grabado de la serie del *Apocalipsis* creada por Durero entre seis y ocho años antes, entre 1496 y 1498. El historiador consideró que en la espesa fronda, algo que difícilmente podía encontrarse en Venecia en aquella época, se podía detectar la influencia de sus colegas del sur de Alemania, de Altdorfer o de Lucas Cranach el Viejo. Sin embargo, Durero debió de quedar hechizado no tanto por estas posibles influencias, sino más bien por la audacia con la que Giorgione situaba a las tres figuras en el paisaje. Jamás se había topado con algo así. Al estudiar la perspectiva había leído el tratado de Leon Battista Alberti *Sobre la pintura* (1436), una de cuyas tesis centrales era algo que aquí podía buscar en vano: que un cuadro debía poseer una historia que hiciera creíbles las figuras representadas, les diera vida y las relacionara entre sí, de tal forma que todos se convirtieran en los actores de una historia que se pudiera seguir con facilidad y resultara comprensible para el espectador. Y para facilitar la labor de este, le convenía al pintor situar entre los personajes a una figura que mirara hacia fuera del cuadro, directamente al espectador, y le ayudara, por así decirlo, a entrar en el mundo de la obra. Todo esto lo buscó en vano en la pintura de Giorgione. Bien es cierto que la mujer representada mira hacia el espectador, pero más bien le pone trabas; le ayuda a entrar en el mundo del cuadro, pero allí no encontrará ninguna explicación clara. Si Durero hubiera podido leer la biografía escrita por Vasari unos cuantos años más tarde, habría coincidido con él. También Vasari consideraba que Giorgione ajustaba las figuras de sus cuadros a su propia exuberante imaginación; según su confesión,

no solo él sino, de hecho, nadie entendía el significado de ese conjunto. Durero debió de sentirse ante *La tempestad* como tres siglos y medio más tarde los parisinos ante el cuadro de Manet *Desayuno en la hierba* que Manet pintó después de su viaje a Venecia, durante el cual muy probablemente vio el cuadro de Giorgione, y en el que igualmente resulta enigmática y desconcertante la relación entre los personajes.

Durero quedó fascinado por la belleza del cuadro. Sin embargo, cuanto más intentaba descifrar esa misteriosa obra, tanto más perdido debía de sentirse. En vano buscó modelos en la literatura clásica: no pudo encontrar ni un solo relato mitológico en aquella obra, ni un solo cuento (*favola*) que le sirviera de hilo, y contrariamente a los historiadores del arte que vinieron después no se esforzó por atribuir a toda costa al cuadro algo que Giorgione ni siquiera había querido ocultar en él. Tampoco halló en él ninguna alegoría ni ninguna ilustración de una doctrina filosófica. En cambio, se fijó mucho más en que todo estaba situado de forma impecable en el espacio. Aun así, no era el espacio matemáticamente organizado de las generaciones anteriores, sino uno que se construía de forma arbitraria, caprichosa. El cielo tormentoso mina de forma sistemática, desde arriba por así decirlo, la estructura del espacio, mientras que el agua del arroyo, como el agua en general, introduce desde abajo algo indeterminado y despierta la idea de lo infinito. Un espacio fantástico, debió de decir Durero a Giorgione. Esto es, el espacio de la fantasía. Pues por mucho que pareciera real, era el espacio de la imaginación, en el que todo era real y aun así el conjunto resultaba onírico. En lugar del compás y cartabón del «superyó» se imponía el mundo de los sueños del «subconsciente». El geómetra era sustituido por el poeta, cuya referencia ya solo era él. Nos encontramos en un paisaje abandonado por Dios en el que se intuye ya lo que siglos más tarde Nietzsche formularía así: «¿No nos precipitamos continuamente? ¿Hacia atrás, hacia los lados, hacia adelante, en todas las direcciones? ¿No erramos por una nada infinita? ¿No notamos el aliento del espacio vacío? ¿No hace más frío ahora? ¿No se acerca la noche más y más?» (Nietzsche, 3, p. 481). Desde luego, aún no hemos llegado allí; el espacio está todavía lleno y por el momento todo es cálido. Sin embargo, resulta difícil no percibir la dolorosa carencia que irradia el conjunto. Durero lo notó enseguida: todo resulta conocido y al mismo tiempo se busca en vano un sentido que lo abarque.

Es probable que, contemplando *La tempestad*, Durero se hizo por primera vez una idea clara de lo que es la melancolía. Quizá le vino a la mente el grabado de Saturno realizado por Campagnola, quien tal

vez estaba también allí, en el taller. Ese grabado, por lo demás poco importante, estimuló tanto la imaginación de Durero que dos décadas después, en 1526, hizo un dibujo en el que un hombre yace en una postura similar a la del Saturno de Campagnola.[2] Bien es cierto que no apoya la cabeza en la mano y tampoco hay ninguna señal que lo relacione con Saturno. Aun así, están de alguna manera emparentados, y Durero quizá no evocó de manera consciente aquel grabado italiano que viera en su momento. Pero la melancolía es capaz de asociar muchas cosas que en apariencia –aunque no para los melancólicos– no guardan relación alguna. Por aquel entonces, Durero ya había leído gran cantidad de textos sobre la melancolía, todavía en Alemania, ya que precisamente su padrino, Anton Koberger, había impreso las cartas de Ficino en 1497 en Núremberg, donde además vivían en la misma calle. Y quizá conocía también la novela pastoral *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, que se había publicado poco antes en Nápoles, que circulaba en una edición pirata en Venecia y en la que se hablaba de una «feroz melancolía» (*fiera malinconia*). Es la que transmite la mirada del Saturno de Campagnola: mira al vacío y es melancólica porque el mundo que lo rodea se ha fragmentado. O, para ser precisos, él lo ve todo fragmentado, es él quien no encuentra la armonía entre las cosas. No hay nexos, no hay cohesión. «Todo hecho añicos, todo sin coherencia, / todo fragmentario, todo aleatorio», escribirá más de un siglo después el poeta inglés John Donne.

Esa melancolía debió de percibir Durero en el cuadro de Giorgione. Buscó la historia, pero no la encontró. Buscó el nexo entre las figuras, pero en vano. Todo se había aislado de todo, había desaparecido la relación entre las cosas –al menos la buscaba en vano–, y por eso mismo todo cobraba unos perfiles afilados. Debió de sentirse como siglos más tarde Ana Karenina, para quien, después de que Vronski le declarara su amor, el mundo perdió de un momento a otro la fiabilidad que había tenido, la coherencia a la que se refería John Donne. Sentada en el tren «en un instante le entró la duda de si el vagón iba para adelante o para atrás o de si se había detenido del todo, de si Anuska iba a su lado o si era una extraña. ¿Qué había allí en el asiento, un abrigo de piel o un animal salvaje? “¿Soy yo quien está aquí o es otra persona?”» Y Durero debió de sentir algo parecido a lo que sintió la estremecida, pero por eso mismo también liberada Ana Karenina: que «era terrible dejarse llevar por ese olvido de sí misma. Pero algo la atraía hacia allí; a discreción podía entregarse a ello o contenerse». A todo esto, estaba fascinado por la belleza del cuadro de Giorgione puesto sobre el caballete. De ahí que, contrariamente a Vasari, no considerara un fallo la falta de una historia. Y tampoco

quiso actuar de ejemplo para los historiadores de arte de los siglos futuros, no intentó descifrar la obra, ni encajarle una explicación. No quería atribuirle nada. En cambio, disfrutaba de su carácter enigmático. Se dejó hechizar por su misterio, por el que todo el mundo se haría añicos como si el relámpago que se veía en el cuadro hubiera dado de lleno en él. Percibía tras el increíble silencio e inmovilidad esa desintegración, la cual, sin embargo, no parecía tener un objetivo perteneciente a este mundo. La transitoriedad imparable, que nada podía reparar ni contrarrestar, no lo llenaba de tristeza sino de melancolía. Como si se hubiera apoderado de un saber secreto.

La melancolía impregna *La tempestad*. El propio Giorgione conocía el carácter de la melancolía: si fue realmente él quien pintó el cuadro titulado *Homenaje a un poeta* de la National Gallery londinense, sin duda revela un profundo conocimiento de la melancolía. Quienquiera que sea el hombre ya mayor que se ve en la pintura, sus rasgos están imbuidos de ella. En la gran exposición dedicada a Giorgione en Castelfranco (2009-2010), la obra fue expuesta con el título de *Saturno en el exilio*, y el comisario de la exposición, Enrico Maria dal Pozzolo, en su monografía de Giorgione publicada en 2009 identificó con Saturno, el dios de la melancolía, al protagonista del cuadro pintado, según él, a finales del siglo XV. En *La tempestad*, la melancolía aparece de una forma mucho más enigmática, pero también más penetrante. Durero no halló la melancolía en los diversos elementos, no en sus colores, ni en sus figuras, ni en el fantasmal pájaro sobre el tejado, sino en su carácter inexplicable. Debió de resultarle estremecedor afrontar el hecho de que un pintor más joven, que dominaba el oficio como él, en vez de querer gustar y aspirar a una carrera en Venecia, no mirara ni a derecha ni a izquierda, no respondiera a las expectativas, no se preocupara por los encargos, no prestara atención a Alberti, no se interesara tampoco por los espectadores, sino que se fijara única y exclusivamente en el misterioso universo interior oculto en todo ser humano, del que la mayoría procura, sin embargo, no tomar conciencia.

Es el universo de la melancolía. No tiene ni comienzo ni fin, sino que es desbordante e ilimitado. En él, todo se relaciona con todo, pero al mismo tiempo nada guarda una relación directa con nada. Los no melancólicos como Vasari solo se percataban de la falta y por eso intentaban toda suerte de desciframientos, como si el cuadro fuese algo así como un crucigrama. Los melancólicos, en cambio, descubrían en esa ausencia un destino interior. Y esto es lo que Durero habrá sentido al ver aquella obra. La carencia que todo lo erosiona, la transitoriedad que todo lo consume y que convierte a todo y a todos

en compañeros de destino. Lo que consigue es que todo sea solitario, que nada ni nadie tenga la sensación de que alguien pueda quitarle el peso del destino de encima. El universo de la melancolía está abandonado a su suerte; no existe un Dios que se ocupe de él. Por eso es tan cerrado y por eso también tan desintegrado.

Nada lo transmite mejor que la solitaria ruina de un muro en el primer plano del cuadro, con una placa de mármol y dos fragmentos de columnas encima. Su presencia está tan poco justificada como la de un *objet trouvé*. O como el mensaje de un mundo desconocido en una botella. Lo completamente «otro» cobra cuerpo en él. Por eso parece tan impecable, a pesar de ser una ruina. Difícilmente puede aplicarse una medida a algo que desde todo punto de vista se aparta del entorno. Y eso que en realidad se adapta de manera impecable a este; se inserta en el paisaje como si llevara allí desde tiempos inmemoriales. Aun así, lo inexplicable se encarna en él, en forma de piedra y mármol. Durero debió de pensar que si Dios se retirara algún día de la creación, una ruina así señalaría de forma más palpable su ausencia. Esta ruina es la trascendencia que falta. Por su naturaleza ruinosa, este monumento al dios ausente remite a una potencia superior que en algún momento estaba aún viva, pero que ahora se ha retirado del mundo. Si estuviera presente, reuniría los elementos del cuadro, las forjaría para crear allí una historia coherente. Sin embargo, de esta no hay ni rastro; no existe tampoco un principio divino ordenador. Y eso que el fragmento de columna sería muy adecuado para ello: es tan sugerente, tan penetrante su presencia, que da la impresión de que de allí debe partir todo y allí también terminar. Pero precisamente para eso no sirve. Es justo el centro que señala la ausencia de un centro.




Alberto Durero: *Melencolia I*, 1514

Durero debió de sentir con toda razón que al ver *La tempestad* de Giorgione había hallado algo. Y que al mismo tiempo algo había perdido: la fe en las explicaciones completas. O al menos que esto fuera lo más importante. Y este fue el verdadero fruto del encuentro entre los dos: *La tempestad* de Giorgione nos vuelve a saludar en un grabado de Durero. Cuando unos años después, en 1514, realizó el grabado titulado *Melencolia I*, la manifestación icónica más conocida de la melancolía hasta el día de hoy, tenía sin duda muy presentes sus recuerdos de Venecia. El cuadro de Giorgione con aquella ruina de un muro. Y por supuesto el grabado de Campagnola sobre Saturno. Lo más natural era relacionar los dos. Al igual que Campagnola, hizo un grabado sobre la melancolía. Pero evitó ofrecer una explicación plena, sin grietas. No quería plasmar una simple alegoría. Bien es cierto que conocía todos los símbolos de la melancolía, estaba familiarizado con los sistemas simbólicos en el mundo de las imágenes, pero consideraba que se contradecían con la melancolía. Las alegorías, los símbolos, las asociaciones iconográficas encajaban el mundo en la red de la lógica. La melancolía, en cambio, advertía que esa red estaba deshilachada. Y que incluso las explicaciones más racionales en alguna parte se

desintegraban. Para poder transmitir la naturaleza de la melancolía, Durero había de señalar también la insuficiencia de las explicaciones al respecto. Para ello, le pareció adecuado el enorme bloque de piedra, el poliedro regularmente tallado, pero aun así de apariencia irregular que está situado en el fondo. Es un elemento tan inexplicable del grabado como el trozo de muro en el cuadro de Giorgione. Se han escrito volúmenes enteros sobre *Melencolia I*, no existe detalle que no se haya descifrado. Salvo el poliedro, con el que hasta el día de hoy nadie sabe qué hacer. Es posible que el trozo de muro en el cuadro de Giorgione lo inspirara. También es un bloque de piedra tallado regularmente, pero yace de manera irregular sobre el suelo, casi de forma insegura. Un objeto inexplicable que incluso tapa un poco la vista. Su presencia tiene mucho peso. Y aun así nadie le presta la más mínima atención: ni la mujer sentada en el primer plano, ni el angelote, ni el perro. Desde luego, tampoco se miran el uno al otro. Cada cual está sumido en su propio mundo como las figuras en el cuadro de Giorgione. Si pudieran hablar, ninguno mencionaría el poliedro. Así como los personajes de Giorgione tampoco se fijan en el trozo de muro. Para todos ellos, el mundo se ha fragmentado de tal manera que apenas podrían diferenciar entre las cosas importantes y las menos importantes. No existen jerarquías, puesto que no existe un orden. Sin embargo, aquello que ven tampoco puede definirse como una ausencia del orden.

Más allá del orden y del desorden: eso es la melancolía.

1. Miklós Szentkuthy fue el único que planteó la posibilidad de un encuentro entre ambos, en su biografía novelada de Durero, *El hijo de Saturno*; sin embargo, su libro está tan lleno de elementos «novelescos» que el posible encuentro acabó definitivamente desterrado al ámbito de la imaginación.
2. Hallé ese dibujo de Durero, por lo demás poco destacado, en la tabla 58 del atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg.

# 2

# *Et in Arcadia ego.* Una tumba rectangular bellamente tallada

El muro en ruinas en *La tempestad* de Giorgione es algo así como un mensaje en una botella. Lanzada al mar de la cultura europea a comienzos del siglo XVI, desde entonces aparece aquí y allá, en las formas más diversas, algunas de las cuales ni siquiera recuerdan a la original. Podía presentarse como un poliedro regularmente tallado como en el grabado *Melencolia I* de Durero o como un monolito como en la película *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick, pero también se la reconoce en la capilla del hermano Klaus que Peter Zumthor construyó en Wachendorf, cerca de Colonia. En 1995 volvió a aparecer en su forma original. No pintada, sino en forma de escultura. No lejos del taller desde donde Giorgione lo lanzó, en Venecia, en el pabellón húngaro de la Bienal que iba a celebrarse. György Jovánovics volvió a darle forma, con el título de *Detalle de la Gran Tempestad* (ladrillo, cemento, madera, yeso, metal, 200 × 140 × 40 cm). En medio del caos de aquel desfile de obras de arte contemporáneo resultaba tan misterioso e inexplicable ese… ¿monumento funerario? ¿ruina? ¿fragmento? ¿memorial? como medio milenio antes.

¿Qué hacía allí?

El bloque original en el cuadro de Giorgione consiste en veinticinco hileras de ladrillos planos, con los bordes resquebrajados, y tiene aquí y allá algún trozo roto. Lo cubre una placa de mármol blanco, sobre la que se levantan dos columnas rotas; la trasera es un poco más baja que la delantera y se alza sobre el borde de la placa, una parte quizá cuelga en el aire. En el lado derecho del bloque hay un escalón, también de ladrillos planos, como los que usaban los antiguos romanos. En el lado izquierdo hay algo pegado al bloque, pero no se ve con precisión. El joven del primer plano del cuadro lo tapa.

Solo se puede tratar de adivinar para qué servía en un principio. Ahora, sin embargo, ha perdido su sentido. Ahora, o sea, en el momento atemporal encerrado en el tiempo en el que Giorgione aprisionó el mundo de *La tempestad*, con sus tres figuras humanas, con los animales, las plantas, las casas y el agua. En su día, sin embargo, debió de servir para algo. Sobre todo nos recuerda a un altar. Se dice que los griegos tenían un santuario dedicado al Dios Desconocido. Tal vez sea esa construcción el resto de un antiguo santuario erigido para algún tipo de sacrificio. ¿Y qué es el sacrificio? Sobre todo, renunciar a algo, por otra cosa, por algo superior, por un objetivo más elevado. Asumir una pérdida momentánea por una ganancia futura. ¿Y qué es la pérdida suprema? La muerte. Y la ganancia suprema, a su vez, su supresión. Realizar un sacrificio no es más que llegar por el desvío de la renuncia allí donde no hay que renunciar a nada. El sacrificio supremo: pasar de la vida a otro lugar. Se desconoce qué hay allí. Sea como fuere, la tradición cristiana europea lo asociaba con la vida eterna. El carácter ruinoso de ese santuario, sin embargo, sugiere que esa vida eterna no se distingue en mucho de la muerte eterna. Y entonces ese santuario o altar pasa a ser un monumento funerario. No de una persona concreta, sino de la esperada vida eterna. Como si allí estuviera enterrada toda fe, esperanza o deseo del ser humano respecto a la inmortalidad o a la vida eterna. Y como monumento funerario es al mismo tiempo el arquetipo de la arquitectura.

También el historiador del arte Hans Belting veía en esa construcción de Giorgione un monumento funerario. Lo relacionaba con la tumba del pastor Dafnis que Virgilio cantó en la *Quinta bucólica* y cuya inscripción rezaba así: «Yo fui Dafnis, el que vivió en las selvas, desde aquí hasta el cielo conocido; / de un hermoso rebaño pastor, más hermoso todavía» (traducción de Tomás de la Ascensión Recio) Siguiendo la tradición virgiliana, Jacopo Sannazaro publicó en 1504 la novela pastoril *Arcadia*, escrita en verso y en prosa. No cabe la menor duda de que Giorgione leyó la obra de Sannazaro, conocida en los círculos artísticos venecianos, pues precisamente en esa ciudad se publicó en 1502 una edición pirata, adelantándose en dos años a la «oficial» y en cuatro a la pintura de *La tempestad*. En la década de 1510, ya después de la muerte de Giorgione, Tiziano pintó el retrato de Sannazaro que actualmente puede verse en la Academia de Venecia. A juzgar por este retrato, Sannazaro debía de ser una persona profundamente melancólica. Sin embargo, no llama tanto la atención su tristeza como el hecho de que el poeta, de casi sesenta años de edad en ese momento, parezca llamativamente joven, como si se hubiera salido del tiempo, el cual no ha dejado huellas en sus rasgos. En la

obra de Sannazaro llama la atención una tumba rectangular bellamente tallada (*bel sasso quadrangulo*) que en ese caso no es la de Dafnis como en Virgilio, sino de Filis, la reservada y recatada pastora. La inscripción, por la cual, según Sannazaro, «se le hiela a uno el corazón» y «le llena el alma de pesar», dice así: «Ella, que siempre tan fría y altiva / se mostró con Meliseo, ahora mansa y humilde / yace sepultada en esta gélida piedra.» No carece de justificación ver un monumento funerario en esa construcción rectangular que ocupa un lugar tan central en el cuadro de Giorgione. No lleva ninguna inscripción, ya que el revestimiento de mármol que en algún momento la cubría ha caído hace tiempo. Es el monumento funerario de alguien –o de algo– que está presente a través de la ausencia de su nombre.

*Et in Arcadia ego*... Más de un siglo después, Nicolas Poussin pintó con ese título un cuadro, en el cual el monumento funerario sí tenía una inscripción. También en Arcadia estoy yo... Así podría traducirse esta frase gramaticalmente incompleta que, según Erwin Panofsky, puede traducirse en dos sentidos. O bien el difunto que yace en la tumba dice: «alguna vez yo también viví en Arcadia» o bien es la propia tumba que se dirige a quienes la rodean: «yo, la muerte, estoy presente incluso en Arcadia». Panofsky da preferencia a esta segunda variante, mientras que otros, como Louis Marin, llaman la atención sobre lo incompleto de la frase y evitan por tanto una traducción unívoca. Sea como fuere, contemplando el monumento funerario de Poussin, de estructura bastante parecida, no es de excluir que en la ruinosa construcción de la obra de Giorgione también pudiera leerse una inscripción. De ser así, ese peculiar muro sugiere la transitoriedad. Esa sensación envuelve como un velo o como un manto toda la escena. Es lo que hace tan profundamente melancólico el cuadro.

Cuando Jovánovics reconstruyó en el espacio la ruinosa construcción de Giorgione, bien se podía ver en esa nueva versión un monumento funerario. Además, contaba con un antecedente: el monumento que Jovánovics erigió unos años antes, entre 1989 y 1992, en el lugar de la fosa común de los revolucionarios húngaros ejecutados en 1956, en el cementerio de Rákoskeresztúr en Budapest. El monumento, de enormes dimensiones y que consta de varias partes, se titula: *Monumento a los mártires de 1956 en la parcela 301*. El sarcófago y el *campanile* levantado sobre él recuerdan a la construcción de Giorgione. Unos años después, cuando realizó el trabajo para el pabellón húngaro de la Bienal de Venecia, Jovánovics ya solo utilizó estos dos elementos y relacionó la construcción de manera inequívoca con un monumento funerario. En el curso de la

«reconstrucción» empleó ladrillos más gruesos que los utilizados en el «original»: bastaron once hileras, y para el escalón del costado, tres. Por otra parte, los ladrillos son blancos, igual que la placa que lo cubre todo, sobre la que se levantan las dos columnas hechas de yeso. No hay huellas de los dientes férreos del tiempo: los ladrillos son impecables, cada uno en perfecto estado, y las columnas no están rotas, sino que su remate está minuciosamente cortado. Nuevo es respecto a Giorgione el fundamento, que en Jovánovics es un soporte giratorio de tablas carcomidas. Los escultores lo emplean en sus talleres. En comparación con el monumento funerario, el soporte parece llamativamente viejo o, para ser más exacto, desgastado. Debió de usarse para muchas esculturas. Lo que se asocia con el arte (el soporte giratorio) sugiere transitoriedad; en cambio, lo que debería señalar la transitoriedad (el monumento funerario) es perfecto, inexpugnable.

Un año después, en el otoño de 1996, Jovánovics volvió a mostrar la obra, esta vez en Budapest, en el marco de una exposición a gran escala. La exposición fue inaugurada por Hans Belting, quien también estuvo en la Bienal de Venecia en 1995. Según contó él mismo, no tenía previsto visitar el pabellón húngaro, pero al ver desde lejos la obra de Jovánovics a través de una ventana se quedó de una pieza. Entre los miles y miles de visitantes fue quizá el único que se dio cuenta de la referencia a Venecia y supo de dónde procedía esa escultura. En 1996 ya fue él quien pronunció una conferencia sobre la obra. En su discurso inaugural interpretó el color blanco como el triunfo conseguido sobre el cuerpo y la sombra. El blanco es el color de un estado en que todavía no existe una fractura entre la obra y la idea. El concepto de lo absoluto está presente en la obra, dijo, algo que, sin embargo, ninguna obra puede hacer realidad. Desarrollando este pensamiento, el color blanco se presenta por tanto como un límite delgado, casi invisible, que separa la idea y la realidad de tal manera que al mismo tiempo hace perceptible su interdependencia, permite que la una aparezca en la otra, pero exclusivamente como un deseo eterno, imposible de saciar. En este sentido, la obra se inserta de forma orgánica en la labor de Jovánovics, cuyo arte consiste íntegramente en el intento de ir extendiendo cada vez más las fronteras del mundo llamado sensible o visible, conquistando a la vez el territorio de aquello que se denomina invisible. De forma sistemática, extrae lo visible de lo que tenemos por invisible, mientras que condensa lo visible hasta tal punto que finalmente afloran sus dimensiones «invisibles». En él, la «apariencia», que normalmente se asocia con la superficie consigue alcanzar una profundidad infinita. Su

célebre invento, el llamado relieve Jován, es la manifestación más plástica de esto: sobre trozos de láminas arrugadas, lisas o rayadas vierte yeso que enseguida cuaja, de manera que el resultado ya no se puede cambiar. El propio escultor solo ve entonces el relieve acabado. Antes a lo sumo ve su negativo, aquello que está «al otro lado» de la capa de yeso delgada como una cáscara de huevo. Mientras solo vea esto no ve la obra; en cambio, viendo la obra acabada, ya no puede ver su antecedente. Lo visible reconstruye lo invisible, y a la inversa. Así surge el relieve Jován, que es en todo caso un escenario del gran drama del manifestarse y ocultarse, del velarse y desvelarse, del abrirse y cerrarse. Es lo que hace la construcción de Giorgione reconstruida: envuelve la misteriosa construcción de *La tempestad* de tal manera que permite ver su forma y estructura, pero aun así la oculta.

El «original» que se ve en el cuadro, con su carácter de ruina, encerraba un secreto. Jovánovics «restaura» la ruina, pero con ello no resuelve el misterio, sino que lo hace aún más misterioso. Es posible que el níveo color blanco represente el concepto de lo absoluto, pero al mismo tiempo el yeso recuerda al yeso con el que se inmoviliza una extremidad fracturada. La blancura, a su vez, a la gasa que se aplica a las heridas. Jovánovics enyesó o vendó la construcción de Giorgione. Extraña que no esté empapada de sangre. Al taparla no dejó que siguiera rompiéndose. Por un lado, arregló la fragilidad del «original»; hizo desaparecer las grietas, la erosión del ladrillo. Por otro lado, sin embargo, lo hizo definitivo: la ruina sigue siendo ruina, pero una «ruina intacta». Ya no es el trozo que queda de un «todo» desaparecido, sino algo que en sí, en su propia fragmentación, ya es definitivo.

La ruina «original» de Giorgione es como la vida: quebradiza, ya que comienza con una ruptura violenta (el nacimiento) y acaba con una ruptura parecida (la muerte). Pero por su carácter de ruina, de fragmento, sugiere también que en algún momento debió de existir un Todo al que ese fragmento pueda volver, en el que pueda insertarse para volver a ser parte de una Totalidad. A principios del siglo XVI tal esperanza estaba todavía viva, pues la alimentaba toda una cultura. Incluso aunque Giorgione quizá ya no creyera del todo en ello. Su cuadro es tan profundamente melancólico por este desgarro. En el siglo XX, las grietas se ensancharon hasta convertirse en insuperables abismos. La ruina de Giorgione realizada por Jovánovics convirtió el fragmento por arte de magia en «impecable», pero de este modo lo extrajo también de la Totalidad trascendente. Este supuesto altar/ monumento funerario jamás ha sido ni será parte de ninguna

ceremonia. La ruina se volvió exclusivamente eso: ruina. No existe la Totalidad, pues solo el fragmento es total. Como si el propio universo se convirtiera en un único fragmento irreparable. Y de allí no se puede seguir, no existe el Juicio Final. La vida y la muerte ya no se siguen la una a la otra, sino que se impregnan profundamente.

Cuando Jovánovics expuso la construcción de Giorgione convertida en escultura en el enorme ábside del museo de Kiscell, también proyectó detrás el cuadro de Giorgione en enormes dimensiones. Sin embargo, sustituyó, con la ayuda de la tecnología digital, las cabezas del caballero y de la madre que amamanta a su criatura por las cabezas de dos personas vivas. En un momento inesperado, estas se movieron y hablaron, igual que los pastores ante el féretro de Dafnis en el poema de Virgilio. Se pudo escuchar el siguiente diálogo:

Hombre: Este es el cuadro de Giorgione titulado LA TEMPESTAD.
Mujer: Esta TEMPESTAD es un cuadro de Giorgione.
Hombre: Este cuadro es de Giorgione, LA TEMPESTAD.
Mujer: Aquello es la obra de Jovánovics, DETALLE DE LA GRAN TEMPESTAD.
Hombre: Como el DETALLE DEL GRAN GILLES.
Mujer: De ahí la palabra GRAN delante de TEMPESTAD.
Hombre: Arquitectura, pintura, escultura.
Mujer: Arquitectura de ruinas, pintura de ruinas, escultura de ruinas.
Hombre: Ruinas arquitectónicas, ruinas pictóricas, ruinas escultóricas, ruinas isotónicas.
Mujer: Dentro, en el gran espacio de la iglesia, el GRAN BLOQUE, EL GRAN BLOQUE. Es como el edificio detrás de mí. Es como este edificio detrás de mí y encima de mí.
Hombre: O como el FÉRETRO DE UN CABALLERO EN GARAMSZENTBENEDEK.
Mujer: Por eso la palabra GRAN delante.
Hombre: Por último, relieves en la parte posterior. RELIEVES.
Mujer: Ninguno es GRANDE.
Hombre: Este es el cuadro de Giorgione titulado LA TEMPESTAD.

El diálogo que luego se repite una y otra vez es tan fragmentario como la ruina original. Apenas ofrece información respecto al cuadro y menos aún sobre el propio bloque. En cambio, vuelve sobre sí mismo, se cierra, y repitiéndose de manera continua estampa el sello de lo indescifrable, como cuando se devuelve un envío con la observación de DESTINATARIO DESCONOCIDO. *Et in Arcadia ego* –la Muerte también en Arcadia está presente– en forma de un monumento

funerario. A su vez, el hombre y la mujer que hablan ya están muertos en vida. O esta está al menos impregnada de muerte. A ellos podrían referirse las palabras de sir Thomas Browne: «Si comenzamos a morir mientras aún vivimos y una larga vida no es más que una muerte prolongada, nuestra vida en su conjunto es más bien triste; convivimos con la muerte y no morimos en un único instante» (Browne, pp. 148-149).

Sir Thomas Browne lo escribió en 1658, no mucho después de que entre cuarenta y cincuenta urnas de la época romana fueran excavadas en Norfolk. Browne como médico siempre sintió, además, la muerte como algo cercano. ¿O se sintió a sí mismo cercano a la muerte? En el prólogo a su *Hydriotaphia*, que escribió después de que se desenterraran aquellas urnas, señaló que examinar la muerte sin cesar era de lo más natural para los médicos, «que estudiamos la vida y la muerte, que vemos día a día los ejemplos de la mortalidad y que somos quienes menos necesitamos los mementos artificiales o los ataúdes colocados junto a la cama para recordarnos nuestra tumba» (Browne, p. 116). En su libro recorre capítulo tras capítulo las costumbres funerarias de los antiguos para llegar finalmente a la conclusión de que el ser humano intenta en vano levantar monumentos en su memoria: no existe la tumba, no existe el monumento capaz de guardar eternamente el recuerdo del difunto, pues no hay nada en el mundo que sea inmortal. Llegará un tiempo en que todo se destruya y nada ni nadie recordará lo que fue, lo que alguna vez se llamó Tierra. Claro que entonces no solo no habrá recuerdo, sino que tampoco existirá el tiempo.

La escultura de Jovánovics es el féretro vivo de la melancolía. Browne tal vez ni siquiera necesitara algo parecido, pues sabía perfectamente hasta qué punto se compenetraban vida y muerte. Sin embargo, a quienes se obstinan en separarlas no les hace ningún daño ver algo así de vez en cuando. La construcción de Giorgione, el poliedro de Durero, el monolito de Kubrick, la capilla de Zumthor, el monumento funerario de Jovánovics... mementos todos.

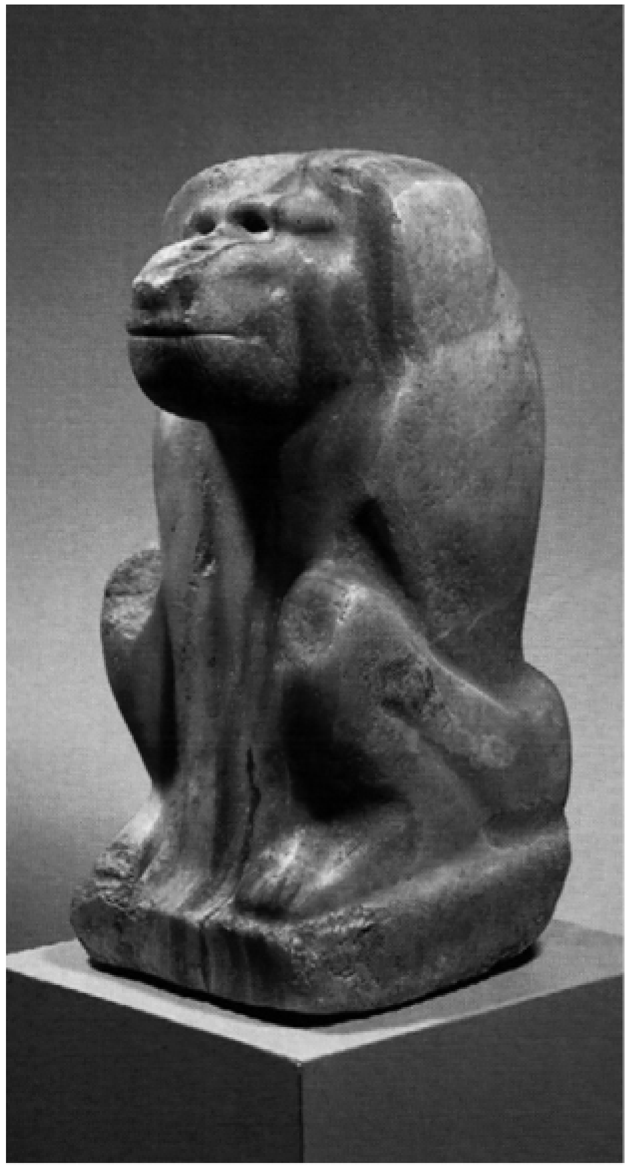
# 3

# El poliedro de Durero: un misterioso bloque de piedra que hasta podría alzar el vuelo

Mi estantería tiene desde hace años una postal apoyada en los libros. Muestra una escultura egipcia creada hace cinco mil años: un babuino tallado en alabastro de calcita. Por lo visto, se trata de la escultura animal más antigua de Egipto y hoy en día pertenece al Museo Egipcio de Berlín. La pieza de cincuenta y dos centímetros de altura está relacionada con Narmer, el último monarca del período predinástico. El animal está acurrucado como un ser humano, con las piernas encogidas, con la cara hacia adelante, mirando de frente con indecible indiferencia. Si fuera capaz de mirar como él, desde luego no vería nada: mi mirada lo atravesaría todo y daría con la nada. O es posible que lo viese todo, mientras viera también la nada de todo.

Sea como fuere, este animal no se distingue en nada de un ser humano. Solo falta que levante un brazo, apoye el codo en la rodilla y la cabeza en la palma de la mano. Así, adoptaría la actitud que desde hace milenios se asocia con la melancolía.

Cinco mil años después, en 2000, el escultor londinense de origen australiano Ron Mueck creó una obra que se titula *Hombre grande*. La figura desnuda, bastante más grande que el tamaño natural, está sentada en una postura similar a la del babuino; también tiene las piernas encogidas, su cuerpo también da muestras de flaccidez aquí y allá, y aunque no mira de frente, sino como al vacío, su mirada no se distingue de la del babuino. Sin embargo, él ya apoya el codo izquierdo en la rodilla y la mejilla en la palma de la mano. De ahí que dé una impresión decididamente arcaica.



Babuino, hacia 3000 a. d. C.

Muchos antes de él ya apoyaron la cabeza en la palma de la mano. No hemos de pensar únicamente, en un acto reflejo, en *El pensador* de Rodin. Recordemos, por ejemplo, uno de los últimos cuadros de Van Gogh, el retrato del Doctor Gachet realizado poco antes de su suicidio. O en una estatua bastante más antigua, de la época del emperador Augusto: en una postura parecida permanece sentado Áyax, el héroe griego que, después de que, según él, lo despojaran sin derecho del armamento del caído Aquiles y lo entregaran a Odiseo, enloqueció y finalmente se suicidó, como Van Gogh. Los ojos de Áyax se clavan en

el vacío igual que los de aquel babuino que entonces ya tenía más de dos mil quinientos años, liquidando con la mirada no solo el espacio, sino también el tiempo. Áyax es uno de los primeros grandes melancólicos: los llamados *Problemata Physica* recogidos por la escuela de Aristóteles lo mencionan entre los melancólicos junto con Belerofonte, Heracles, Empédocles, Platón, Sócrates y Lisandro; también a él se refiere la célebre pregunta: «¿Por qué son melancólicos todos aquellos que destacan en la filosofía o en la política o en la poesía o en el arte?» (953a) La mirada de Áyax no solamente convierte el entorno en nada, sino también el tiempo que ha transcurrido desde entonces. De ahí que no sea difícil reconocer en él a un contemporáneo de la figura de Ron Mueck.



Ron Mueck: *Hombre grande*, 2000

O también un compañero de la figura femenina que aparece cerca de dos mil años después en el grabado de Durero de 1514: mira hacia adelante con una expresión de mal agüero, el codo izquierdo sobre la rodilla y la cabeza en la mano, mientras que la otra mano sostiene un compás con el que se dispone a medir algo. No se sabe qué. El grabado se titula: *Melencolia I*. La obra de Durero, que se ha convertido en la representación más conocida de la melancolía, fue expuesta en 1933 en el Petit Palais de París. Bajo el impacto de esa experiencia, el escultor Alberto Giacometti, que tenía entonces treinta y dos años y residía en la capital francesa, hizo en yeso el peculiar bloque multiangular que se ve en el grabado, complicando todavía más la

historia infinitamente compleja de la representación de la melancolía. Ese bloque no tiene forma humana; por tanto, tampoco una mano en la que se pueda apoyar la cabeza. Solo peso y volumen, lo cual, de todos modos, no es menos agobiante que la mirada de Áyax, del doctor Gachet o del Hombre Grande. O de aquel babuino arcaico.

La melancolía cuenta, por supuesto, con muchos otros símbolos, no solo el de la cabeza apoyada en la mano. Desde el murciélago en pleno vuelo hasta el planeta Saturno rodeado por sus anillos son innumerables las representaciones que tratan de mostrar de forma plástica la melancolía. Durante siglos, es más, durante milenios se ha intentado fijar la melancolía mediante símbolos para luego ir a parar, como una pieza más en una colección de mariposas, a un estante destinado a ella en el catálogo de los estados de ánimo.

No obstante, una de las características de la melancolía es precisamente el hecho de invalidar esa suerte de clasificaciones. Cobra eternamente otra cara, de ahí que sea inclasificable. Puede presentarse como genialidad o como una grave perturbación de la personalidad, como enfermedad mental o como serena contemplación, y no solo la caracteriza el abatimiento, sino también una llamativa alegría. Todas cualidades opuestas entre sí. Con todo, la melancolía, como denominador común, puede aparecer en todas ellas, sin que se asocie de forma exclusiva a ninguna.

Melancolía. Todo el mundo percibe claramente de qué estamos hablando. Pero nadie puede descifrarla y menos aún definirla. Por mucho que se intente atraparla con astucia e ingenio en la red de los conceptos, siempre se escapa. Quizá fuera por eso que Giacometti decidió en 1933 dar forma al inquietante bloque del grabado de Durero. También él quería atrapar la melancolía, pero debía de abrigar la sensación de que, utilizara el símbolo que utilizara, este, al ser descifrable, lo alejaba de la melancolía en vez de acercarlo. Precisamente el carácter indescifrable del bloque, del poliedro, le suponía un desafío: es evidente que una estrecha relación lo unía a la melancolía, la cual aun así no puede desentrañarse. Es un símbolo de ella de tal manera que al mismo tiempo cuestiona el rasgo fundamental de los símbolos: concretamente, que se los puede y debe desentrañar. La estructura del misterioso bloque de piedra revela el saber humano, pero su indescifrabilidad pone a la vez en entredicho este saber. Da a entender perfectamente que los límites de aquello que denominamos saber están determinados por algo inaccesible al saber.




Alberto Durero: *Melencolia I*, 1514

El grabado de Durero ha impregnado profundamente la memoria de la cultura europea: se ha convertido en un punto de referencia casi tópico de la melancolía. Durante mucho tiempo he pensado que si bien Durero demuestra con esta obra un conocimiento íntimo de la melancolía, el cuadro se caracteriza por un sobrio distanciamiento. Lo dice todo sobre la melancolía, pero la obra en sí no puede calificarse de melancólica; así como, por cierto, los contemporáneos tampoco tenían a Durero por un melancólico. Aun así, cuanto más miro el gran bloque de piedra tallado de forma regular y situado a la izquierda, tanto más me convenzo de que Durero realizó el grabado embebido de melancolía. No solo sabía lo que era, sino que estuvo afectado por ella: del período entre 1512 y 1513 se conserva un dibujo suyo en el que se retrata desnudo y señala con la mano derecha el bazo en el lado izquierdo del cuerpo, diciendo lo siguiente: «el punto amarillo que indica el dedo, allí duele». El bazo (*spleen*) es el lugar de la melancolía. Ese bloque de piedra no es un simple símbolo de la melancolía, sino su manifestación palpitante. Su corazón. Al entrar en el espacio del cuadro obstaculiza la vista y al mismo tiempo no lo hace. Y esto no se refiere solo a la vista, sino a la interpretación de la obra en su conjunto.



Alberto Durero: *Autorretrato*, 1512-1513

Casi todos los elementos del grabado se pueden interpretar y explicar de manera satisfactoria desde un punto de vista iconográfico; no es casual que la obra haya dado pie a más monografías y estudios que cualquier otra representación de la melancolía. Sin embargo, nadie ha conseguido interpretar y descifrar de manera satisfactoria el bloque de piedra. Se presenta como una piedra Rosetta para todos aquellos que desean ocuparse de la melancolía. Por supuesto que pueden decirse muchas cosas al respecto. No cabe la menor duda de que está relacionada con la geometría y de que uno de los principales objetivos de los geómetras renacentistas era crear poliedros total o parcialmente regulares (Klibansky-Panofsky-Saxl, p. 463). Lo más tentador es por tanto considerar este cuerpo un símbolo de la capacidad planificadora de la geometría (Böhme, p. 26). Hay quienes ven en él un símbolo de la descomposición geométrica (Büchsel, p. 65), y varios han intentado reconstruir el poliedro matemática y geométricamente. Todos esos experimentos, sin embargo, no han hecho más que describir aquel bloque de piedra; aun así, su sentido sigue envuelto en una nebulosa.

Precisamente el carácter inexplicable ayuda a «descifrarlo». Por lo que sé, entre los historiadores del arte solo Heinrich Wölfflin, en su monografía de Durero publicada en 1905, se inclinó por ver en el bloque de piedra algo «indigerible» (Wölfflin, p. 256). Es decir, algo

que no encuentra explicación. Wölfflin no temió confesar que abrigaba una sensación decididamente desagradable por el hecho de que no había nada que encuadrara esa visión, que nada la enmarcara y la cerrara. Leon Battista Alberti habría dicho que no tenía historia. Es lo que echó en falta Vasari en *La tempestad* y lo que percibió Durero en el cuadro de Giorgione durante su segunda estancia en Venecia. Wölfflin, a diferencia de muchas interpretaciones posteriores, no solo intentaba ver el grabado de Durero como un acertijo, como un jeroglífico a la espera de ser resuelto, sino también «estéticamente». Se fijó, por ejemplo, en que son escasísimas las líneas verticales u horizontales, que los objetos yacen extrañamente revueltos, que la armonía del cuadro es sobre todo poco clara.

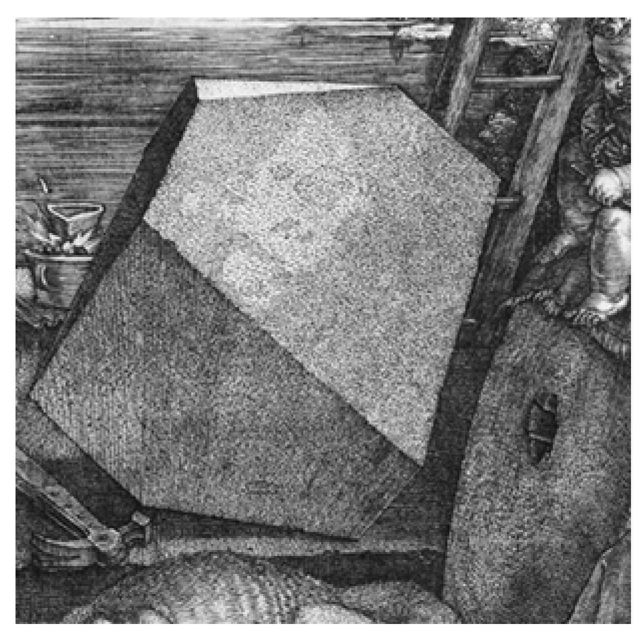
¿Qué significa en este caso el punto de vista «estético»? Significa ver el cuadro procurando prescindir de todo saber que no provenga de lo que se ve. Wölfflin, desde luego, no fue tan lejos. Sin embargo, leyendo su análisis, se puede percibir su tendencia a ello. No olvidemos que estamos en los albores de las vanguardias. Escribió el libro en 1905; y no pasaron ni dos décadas para que Marcel Duchamp y Kurt Schwitters declararan que la imparcialidad y la ausencia de prejuicios eran los requisitos imprescindibles para cualquier arte. No obstante, cien años antes August Wilhelm Schlegel ya había anunciado algo parecido: «¿Pero cuándo se empezará a ver por ver? Siempre ocurre por otros asuntos... Desde la primera infancia asociamos a la utilización de los ojos las percepciones de otros sentidos y una serie de conclusiones que se nos vuelven tan habituales que creemos verlo todo directamente. En el fondo, sin embargo, mientras se mantiene en lo común y corriente, somos más conscientes de lo que nos rodea por aquello que sabemos que por aquello que vemos. Con el oído pasa más o menos lo mismo. El talento para el pintor o el músico reside sin duda en que no se dejan domesticar y adiestrar estos sentidos desde la juventud, sino que se mantiene, además de su aplicación útil, su libre actividad y el placer en ello.» (Schlegel, p. 32). La sugerencia de Schlegel o luego de Duchamp o de Schwitters no tuvo en general ningún eco, al menos en el círculo de los historiadores del arte. Lo formuló el historiador del arte Leo Steinberg como una autocrítica de la profesión: en el ámbito de los historiadores del arte es generalizado el punto de vista según el cual, represente lo que represente un cuadro, «ninguna interpretación que no pueda mostrar una fuente contemporánea (o anterior) que lo anticipe o lo refuerce es válida» (Steinberg, p. 330). Resulta comprensible que Steinberg acompañara el arte de los expresionistas abstractos norteamericanos como Pollock, Willem de Kooning, Rauschenberg o Jasper Johns con la misma

atención que el arte de la Edad Media tardía o del Renacimiento, tan fructíferos desde una perspectiva iconográfica. Él aspiraba a liberar la visión.

En este sentido, el poliedro puede definirse como una visión liberadora. Lo que hoy en día llamamos «arte» nació precisamente en esa época. El poliedro es uno de los momentos de ese parto: en el grabado, Durero situó un elemento que escapa de la red de las relaciones hermenéuticas y se resiste a la interpretación iconográfica. Durero lo puso en el espacio del grabado con un gesto vanguardista de comienzos del siglo XVI. Y cuanto más contemplo el bloque de piedra, tanto más lo veo solo a él, pues expulsa a los demás elementos del cuadro a la periferia de la visión. Para colmo, ninguna de las miradas de dentro del cuadro se dirigen a él, ni la del perro semidormido, ni la del angelote, ni la de la angelical mujer. Yace en el suelo como un objeto misterioso. Es pesado, pero al mismo tiempo da la impresión de querer emprender el vuelo, pues su lado izquierdo se alza ya del suelo. Un ente libre que impresiona por su inasibilidad. Visualmente está tan al margen del entorno del cuadro, tan injustificada es su presencia, y sus dimensiones no guardan relación alguna con las medidas de los demás objetos, hasta tal punto que el conjunto de la obra se resiste a cualquier tipo de interpretación definitiva. Incluso aunque todos y cada uno de los elementos por separado puedan explicarse de manera satisfactoria desde un punto de vista iconográfico. Todas las manifestaciones que se han hecho sobre él son válidas y fundadas y aun así el cuadro contiene un secreto compositivo que pone en entredicho estas manifestaciones. Por eso atrae de manera tan irresistible las miradas desde hace siglos.

El cuadro no es melancólico por el significado iconográfico de los objetos acumulados, sino por su peculiar composición, imposible de interpretar. Sus elementos individuales hablan de la melancolía y la representan como un objeto. Eso, sin embargo, no supone que el cuadro en sí sea necesariamente melancólico. Que lo sea a pesar de todo se debe al bloque de piedra. Está estructurado de forma impecable desde un punto de vista geométrico, pero aun así se desconoce su papel entre la lejana ribera marina y los instrumentos que yacen desordenados en el primer plano. Resulta tan extraño que incluso queda por ver si realmente ha sido tallado por una mano humana o si alguna voluntad no humana se cristalizó en él para formar una piedra. Günter Grass, reflexionando sobre la presencia de la melancolía en el siglo XX, consideró que si Durero realizara hoy ese grabado pondría en lugar del bloque de piedra el diagrama de la dialéctica hegeliana, remitiendo así a la inutilidad de la fe en el

progreso imparable y en el espíritu absoluto. Esta explicación, sin embargo, cortocircuita el significado del bloque de piedra, pues sugiere que una de las fuentes de la melancolía es el cuestionamiento de la confianza en el saber. Por supuesto, también forma parte de ella. Pero la melancolía es mucho más. El bloque de piedra es la manifestación de la razón –Peter Schreiber demuestra sobre la base de cálculos matemáticos precisos cómo convirtió Durero una esfera en un cuerpo anguloso (Schreiber, pp. 369-377). Su indescifrabilidad definitiva, sin embargo, sugiere algo que se encuentra más allá de toda razón.



Alberto Durero: *Melencolia I*, detalle

No solo encarna el hegeliano espíritu absoluto, sino también algo que está fuera de la soberanía del espíritu absoluto, a pesar de que este supuestamente lo abarca todo. Es denso y pleno, pero de su plenitud forma parte igualmente la falta de un contexto. Solo se entiende por sí solo. Y si no se comprende, entonces es esto precisamente lo determinante.

Por sus dimensiones desproporcionadas es como aquel bloque negro, de tenue brillo, que aparece en la película de Stanley Kubrick *2001: Una odisea del espacio* (1968), el célebre monolito, un cuerpo completamente extraño e ininterpretable en relación con el mundo que lo rodea. También el poliedro de Durero parece haber ido a parar allí proveniente de un mundo extraño.[3] Sin embargo, cuanto más lo miramos, más evidente resulta que el carácter desconocido de ese

mundo lejano está aquí, cerca de nosotros. Es más, impregna por completo nuestro mundo. Si lo miramos largo rato, hasta podemos ver en el poliedro el vacío que se abre. Como si sobre la base de cálculos matemáticos se hubiera extraído del mundo un trozo del tamaño del bloque y en su lugar apareciera el vacío. Sin embargo, también insinúa ya aquellas esculturas minimalistas del siglo XX que crean un espacio negativo: algunas estatuas de David Smith, las cajas de Donald Judd, las esculturas de Carl André, Richard Serra o Sol LeWitt. Son estéticas, sensoriales, pero a la vez «encarnaciones» de la carencia que se presenta en el mundo. Y eso es también el monolito de Kubrick. A través de él se manifiesta algo que es completamente Otro respecto al mundo.

Este peculiar bloque de piedra se posa de manera regular sobre todo el mundo. Igual que un estado de ánimo es capaz de instalarse en una persona de tal forma que esta durante un tiempo solo es capaz de ver el mundo a través de su filtro. Así, el poliedro quizá pueda definirse como la proyección del ángel sentado en un primer plano. En determinadas situaciones, el hombre se convierte en un bloque de piedra en el sentido más estricto de la palabra. Vive, se mueve, lleva a cabo sus tareas, el mundo exterior no se percata de nada, pero entretanto por dentro es como un bloque de piedra: cerrado, inamovible. Al mismo tiempo, ese estado parecido al de un bloque de piedra lo hace capaz de volver transparente el mundo que lo rodea, de ver su carácter ficticio, fugaz y contingente y de saber distinguir entre lo importante y lo carente de interés. Entonces uno siente que conoce y percibe perfectamente el mundo, pero es entonces también cuando más extraño se siente. Si la extrañeza se apodera de él, la melancolía se ha adueñado de él. Puede aparecer en cualquier parte sin avisar de antemano. Se presenta como el mensajero de un mundo ajeno y después desaparece sin causa aparente. Sin embargo, mientras está presente lo amolda todo a sí misma. Es como si desvistiera al mundo y pusiera las cosas bajo una luz nueva, hasta entonces desconocida. Entonces todo parece tan natural que nos preguntamos por qué hasta ese momento no hemos visto todo así. Tenemos la sensación de que esto durará eternamente. Luego de forma inesperada todo se esfuma, las cosas vuelven a su cauce acostumbrado y de la forma de ver peculiar, no cotidiana, solamente queda el recuerdo.

La melancolía es un bloque de piedra enorme, imposible de asimilar. Como el poliedro de Durero. Se puede explicar, se puede interpretar, pero es aun así en definitiva indigerible, inasible. Como un espejismo: cuanto más nos acercamos, tanto más se aleja. En el sentido más estricto de la palabra, hace visible lo invisible.

3. Visto así, los signos que se ven en una de sus caras, que los historiadores interpretan o como un autorretrato o como una calavera o como el rostro de un mono o como simple juego de luces y sombras, son en realidad los mensajes incomprensibles de un mundo no humano. Es su indescifrabilidad lo que vuelve melancólica a la figura femenina sentada en el primer plano. Mieke Bal cree ver en las manchas desdibujadas del bloque de piedra una imagen de espejo: según ella, las superficies del bloque reflejan de forma distorsionada al ángel del primer plano, minando a la vez la representación perspectiva (véase Mieke Bal, p. 77).

# 4

# Stanley Kubrick continúa tallando y puliendo el poliedro de Durero

El alma puede ser la carga más pesada. Y eso que debería ser lo más liviano y alado. Esta dualidad es la experiencia fundamental para el melancólico. La melancolía está siempre en movimiento, resulta difícil atraparla. En contra de todas las apariencias, por eso mismo es fuerte; es más, violenta. Sin embargo, no deja que se perciba nada de ello y se pone la máscara de la debilidad y de la pasividad. Somete a la persona en forma de pasión, mientras ella solo siente abatimiento. La llena de saber, que ella tiende a percibir como vaciamiento. Promete un nexo intenso con todo, pero el resultado es la frustración. Te hace fértil, pero al mismo tiempo también estéril.

¿Se puede objetivar algo cuya esencia es la inasibilidad? ¿Se puede representar con una pintura o con una escultura adecuadas? ¿Se puede representar en general ? ¿O también se le aplica la prohibición de las imágenes? ¿Es posible que la idea primigenia de la prohibición de las imágenes fuera de entrada una manifestación de la melancolía y tenga probablemente la misma edad que el ser humano? Los hombres-mono de la prehistoria se volvieron humanos cuando cobraron conciencia de sí mismos y de su situación en el universo. Ese fue el momento del nacimiento de la melancolía. Recibieron un espejo en el que se reconocieron como humanos. La melancolía les permitió la reflexión, sin la cual no existe el saber. En lo hondo del saber, a su vez, reside el saber relativo a nuestra excepcional situación en el mundo, el saber respecto al nacimiento y a la muerte. La mortífera curvatura del saber es la melancolía. Es como aquel trozo de hueso que el hombre-mono de la prehistoria utilizó como herramienta para infligir la muerte en la película de Stanley Kubrick, *2001: Una odisea del espacio*.

La primera vez que vi la película fue hace décadas, en los años ochenta. A medida que avanzaban los años, la trama se me fue diluyendo y al final ya me costaba ensamblarla a partir de los

fragmentos que quedaron en mi memoria. Luego tuve que verla varias veces para poder reconstruir la historia. Aun así, sigo sin entenderla del todo. A todo esto, me absorbía una y otra vez y cada vez que la veo tiene sobre mí el efecto de un narcótico visual. Esto se debe a que Kubrick confió mucho más en lo visual de lo que suelen hacer los directores de cine. En la película de dos horas y cuarenta minutos de duración solo hay cuarenta minutos de diálogo. Casi podría calificarse de película muda si la música no tuviera tan excepcional papel. En lugar de las palabras o de una historia que se pueda contar con estas, el papel determinante lo desempeña la música, y las imágenes se ajustan mejor a la dramaturgia de la música que al texto o al relato.

También el monolito, ese bloque perfectamente construido, provisto de bordes regulares, de tenue brillo, cuya visión se me grabó de modo indeleble cuando vi por primera vez la película, es un fruto de la música. De hecho, toda la película surge de un universo que no se ve, sino que solo se escucha. En los primeros dos minutos y cuarenta y cinco segundos no se ve nada salvo la oscuridad y solo se escucha una obra de György Ligeti, *Atmosphères*. Claro que también esto es esencialmente una visión. Gracias a la música se puede ver en el alma el universo primigenio que está más allá de cualquier imaginación. Algo similar ocurre al comienzo de *El tesoro del Rhin*, donde según deseo expreso de Wagner la música comienza en medio de una profunda oscuridad, como manifestación del caos originario, igual que la música de Ligeti. En la película de Kubrick el título y los créditos solo aparecen luego, eso sí, con las notas de otra obra musical, *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss. Strauss quería evocar con su música al Zaratustra de Nietzsche en el momento en que decide descender hasta los hombres antes de la salida del sol. También en la película, la creación comienza con las notas de esa música: en un único eje se pueden ver la luna, la tierra y el sol. A continuación aparece el paisaje africano con los hombres-mono que viven en un estado de total abandono. Su existencia está determinada por un temor continuo; la angustia ante el mundo se presenta ya allí como condición humana, antes de que aparezca en realidad el hombre. Poco después –ya estamos en el minuto catorce– vuelve a escucharse música largo rato. En esta ocasión, el Kyrie del *Réquiem* de Ligeti. Y de la música fúnebre se desprende entonces el célebre bloque negro que se alza de repente ante la caverna de los hombres-mono. El monolito nace de un réquiem, de una misa de difuntos, esa estela que con su negrura resplandeciente ya relaciona en los albores de la humanidad el nacimiento y el devenir –o sea, el convertirse en humanos– con la muerte. Y aun así, no evoca la muerte. Está trabajado de forma

impecable e irradia tal perfección que desvía la atención del devenir y desaparecer, del nacimiento y la muerte. Su perfección señala más allá del siempre cambiante mundo terrenal, del mismo modo que las fórmulas y ecuaciones matemáticas también son manifestaciones de leyes universales independientes de la existencia terrenal. Si recuerda a una lápida, solo lo hace en la medida en que advierte del carácter efímero del mundo que nos rodea y de que existe algo que es perecedero en relación con esa perfección.



Stanley Kubrick: *2001: Una odisea del espacio*

Según la idea inicial de Kubrick, el monolito había de ser un tetraedro, esto es, un cuerpo limitado por cuatro triángulos de idénticas dimensiones. Al final, sin embargo, renunció a ello, pues le recordaba demasiado a una pirámide y de este modo habría dado decididamente la impresión de un objeto de este mundo. Él, en cambio, deseaba conseguir la impresión de un objeto que expresamente no fuera de este mundo. El monolito, que fue la elección definitiva, por su perfección, por su impecable hechura, en realidad no encaja en ninguno de los ambientes de la película. Al mismo tiempo, Kubrick no pensaba en lo que pensaba Arthur C. Clarke, cuya novela sirvió de base para el film. En el libro de Clarke, el monolito trae un mensaje de una civilización lejana y extraña. Kubrick no deseaba ir en esa dirección, a buen seguro considerando que sería una simplificación, como si atribuyéramos un sentido evidente al poliedro del grabado de Durero dedicado a la melancolía. Quería dejar el monolito como un Enigma indescifrable. Claro que el afán iconográfico se apoderó de los intérpretes de la película igual que de los historiadores del arte en el caso de Durero. Hubo quien, como seguidor de Lacan, vio en él un símbolo fálico y consideró que para los protagonistas la comprensión del monolito significaba la entrada en el universo simbólico. Otro reconoció en él el libro de las leyes que, sin

embargo, no tenía nada escrito y que simbolizaba en este sentido la ley abstracta. Y surgió asimismo la explicación de que el monolito representaba la muerte de Dios.

No obstante, la esencia del monolito es precisamente la misma que la del poliedro de Durero, esto es, que no tiene explicación. Que al afrontarlo, el ser humano enmudece. Así como frente a la melancolía no cabe ningún argumento racional, el afán empeñado en interpretar el monolito tarde o temprano acaba tartamudeando.

El monolito aparece en cuatro ocasiones en la película. La primera vez en la entrada de una caverna prehistórica. «El amanecer de la humanidad»: así tituló el director la primera parte del film. Estamos hablando de un amanecer en que el hombre no ha nacido aún; en parte es mono todavía. Se ven hombres-mono que viven en manadas, sin ninguna autoconciencia. Una mañana se despiertan con un bloque de piedra perfectamente formado, de un tenue brillo, delante de su caverna. Al verlo, entran en un estado rayano en la histeria y al final uno de ellos –llamado Moon-Watcher en la película– lo toca con el dedo. Y así como el monolito apareció misteriosamente, también misteriosamente desaparece poco después. Su efecto, sin embargo, resulta duradero. Como si siguiera cual escultura negativa, invisible, hecha de aire ante la boca de la caverna. Continúa influyendo a través de su ausencia. La perfecta extrañeza que emanaba ha dado resultado. Cuando Moon-Watcher levanta un hueso, el gesto se relaciona mediante el montaje con el monolito, y en el minuto siguiente ya sabe qué hacer con él: destroza con él los huesos y el cráneo de animales que yacen a sus pies. Somos entonces testigos del nacimiento de la herramienta. En la primera ocasión en que lo usa, liquida a un mono enemigo y lo hace realmente como una fiera. Pero para entonces ya no es un animal. El animal no asesina; solo mata. El asesinato es inseparable del saber. Ambos son el resultado del pecado original.



Stanley Kubrick: *2001: Una odisea del espacio*

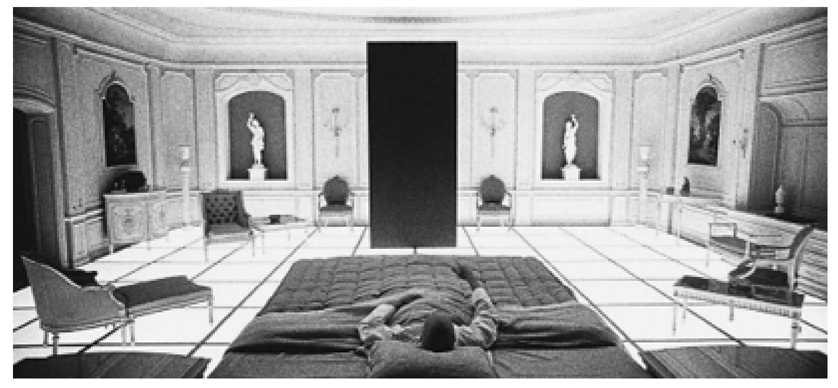
No solo nace la herramienta en ese instante. También el reconocimiento de que matar es bueno. No solamente útil o necesario, sino placentero. No solo ayuda a sobrevivir, sino que es fuente de una alegría interna. Moon-Watcher, cuando utiliza por primera vez la herramienta y mata a su contrincante y, mientras este yace ya en el suelo, lo golpea con creciente placer, es el primer representante de la civilización. Porque en ese instante es cuando nace todo. Si no hubiera asesinato, no habría civilización; por eso no hay nada de ilusión en la primera parte de la película. Millones de años más tarde, Walter Benjamin escribió lo siguiente en una de sus tesis de filosofía de la historia: «No existe un documento de la cultura que no sea a la vez un documento de la barbarie» (Benjamin, p. 696). Pero el contexto en el que escribió esto sugiere que Benjamin confiaba en que esa dualidad acabara, creía en un futuro en que podía existir una cultura sin barbarie. La ironía de la historia es que Benjamin, que sucumbió por esta contradicción, entregó sus manuscritos a alguien que no sucumbió, pero se hacía menos ilusiones que Benjamin: Georges Bataille, quien en relación con la cuestión judía escribió a Sartre que las pirámides o el Acrópolis pertenecen tanto a la humanidad como Auschwitz y las cámaras de gas (Bataille, 2008, p. 21). Proyectando la idea de Bataille sobre el monolito: no existe cultura sin barbarie como no existe saber sin asesinato.

El monolito es un mensaje melancólico que los hombres-mono comprendieron mucho mejor que sus sucesores «altamente desarrollados» del siglo XX: por mucho que estéis desarrollados y civilizados en algún momento, en realidad jamás sabréis quiénes sois, por qué sois, cuál es el objetivo de vuestra existencia. Esta ignorancia empapará continuamente de sangre vuestra historia. La melancolía convirtió a los monos en humanos, para quienes el desconcierto se convirtió en el mayor conocimiento.

No hay explicación para saber de dónde vino ese monolito delante de la caverna ni adónde fue a parar después. Solo se puede saber una cosa: que en el mundo terrenal apareció algo que sus habitantes, sean monos u hombres civilizados, altamente desarrollados, nunca podrán comprender del todo. Contribuyó al devenir humano, pero al mismo tiempo advierte que el hombre jamás podrá dar una respuesta exhaustiva a la pregunta de qué es el ser humano. Para ello tendría que levantarse tirando de sus propios pelos o dejar atrás su propia forma de existencia humana. Mientras sea humano, sus respuestas, por muy profundas que sean, siempre quedarán en parciales. Por eso es el monolito un fenómeno profundamente melancólico, la encarnación de algo frente a lo cual el hombre siempre quedará por debajo. Resulta

significativo que cuando aparece por segunda vez en la película, millones de años después, ya en uno de los cráteres de la luna, desde donde transmite señales de radio desconocidas hacia Júpiter, los astronautas lo rodean tan desorientados como en su momento los monos. Lo palpan exactamente igual que sus antepasados, y la única diferencia entre los dos grupos reside en que mientras los monos dan saltos histéricos, los astronautas se sitúan disciplinadamente ante él para que uno de sus compañeros los inmortalice en una fotografía. Como recuerdo. Sin embargo, esa manada de turistas no se distingue en mucho de la prehistórica manada de monos.

Cuando aparece por tercera vez, lo hace dando vueltas alrededor de Júpiter como un cuerpo celeste artificial. En la novela que sirvió de base a la película (Arthur C. Clarke: *2001: Una odisea del espacio*), el monolito no enviaba señales de la luna a Júpiter, sino a Saturno, considerado desde hace dos milenios el planeta de la melancolía, al que se asocia como mineral el plomo. Al principio, también Kubrick quería relacionar el monolito con Saturno y en su tercera aparición habría girado en torno a este planeta, pero al final no se consiguió realizar los anillos coloridos de Saturno tal como estaba previsto, de manera que acabaron decantándose por Júpiter (Wheat, p. 115). El protagonista, Bowman, que dejando atrás el mundo terrenal vuela en soledad por el espacio, alcanza una dimensión supraterrenal en la que no se sabe si podrá seguir siendo humano. Sin embargo, cuando el monolito aparece por cuarta y última vez, en una habitación fría, al mismo tiempo estéril y barroca más allá del universo, en la frontera entre el ser y el no-ser, el solitario viajero del espacio se encuentra con imágenes de sí mismo a diferentes edades: allí se hallan frente a frente su yo de mediana edad y su yo anciano, su yo anciano y su yo ya moribundo. Ante su lecho de muerte vuelve a aparecer el monolito. Pero cuando el anciano –como antes los monos y luego los astronautas– quiere tocarlo, el monolito se abre, se amplía y surge dentro de él Bowman como embrión que, volviéndose cada vez más grande, da vueltas por el espacio como una especie de anti-Tierra.



Stanley Kubrick: *2001: Una odisea del espacio*

El ser humano nunca es capaz de salir de sí mismo. Al final de la película está obligado a renacer como embrión. El monolito: la prenda de la promesa ilusoria. La promesa de que la Extrañeza, la Otredad es capaz de abrir una brecha en la envoltura de nuestro mundo, de que así lograremos llegar a un punto desde el cual, volviendo la vista atrás, podamos ver nuestro mundo terrenal en toda su pura realidad, cara a cara. Forma parte de los anhelos más antiguos del hombre. Desde el platónico mito de la caverna, el ser humano intenta continuamente percibir el mundo no solo según sus dimensiones terrenales, sino en su totalidad. El monolito de Kubrick advierte de la vanidad de esta ilusión. Mientras el hombre sea hombre no podrá escapar de sus limitaciones; a lo sumo conseguirá conocer la inutilidad de esta ilusión.

En *2001: Una odisea del espacio*, el anciano vuelve a ser un embrión, entregado sin remedio al ciclo inevitable. Al monolito, por su parte, se le pierde el rastro, para que luego vuelva a aparecer quizá, tal vez en una pantalla de cine, tal vez en la realidad, para enfrentar al hombre a su propia inevitable cerrazón. Los instantes de ese reconocimiento son los más sublimes, pero también los más deprimentes. No es de extrañar que los simbolice un bloque de piedra negro y pesado. Monumento funerario, cenotafio vacío. Discurren los años, pero el ser no pasa.

# 5

# Excurso: nacer a la muerte o nacer precisamente por la muerte, tal como le ocurrió también al protagonista de Stanley Kubrick. La serie de Hans-Peter Feldmann: *100 años*

Cuando estuve en Madrid hace unos lustros, una de las metas de mi viaje fue el ala del edificio que Jean Nouvel había proyectado para la ampliación del Museo Reina Sofía. Me interesaba el edificio, no tanto las exposiciones temporales del momento. La extraordinaria librería de la planta baja ya me había cansado de todos modos. Iba y venía por las diferentes plantas, pero me fijaba sobre todo en la arquitectura. Sin embargo, lo que vi en una de las salas me hechizó en el sentido más estricto de la palabra. Me dio la sensación de haberme enredado en una espiral del tiempo de la que no podía, y al cabo de un rato tampoco quería, salir.

Una serie fotográfica daba una vuelta por las paredes. La primera fotografía que vi no me dejó pasar de largo. Me obligó a ver la segunda, después la tercera, luego la cuarta y así sucesivamente. Hasta la última, la número 101.

La serie era obra de un artista alemán, Hans-Peter Feldmann, y se titulaba *100 años*. Cada foto representaba a una persona de una edad determinada, en orden progresivo. La más joven tenía ocho semanas, o sea, 0 años; la mayor, 100. Eran 101 fotografías, 101 caras, en fila, una al lado de la otra. Caras normales y corrientes; luego averigüé que pertenecían al círculo de conocidos de Feldmann. Todos civiles. Al principio fui para aquí y para allá entre los retratos y me sumí en la contemplación de este y de aquel semblante. Al cabo de un rato, cada uno resultaba particular, es más, extraordinario; de hecho, en la vida cotidiana no existe una cara que al cabo de unos minutos no se vuelva interesante. A medida que avanzaba, sin embargo, no tardaba en olvidar a los anteriores. Una cara hacía desaparecer a la otra. Era evidente que contemplaba en vano cada una, pues al cabo de dos o tres imágenes la olvidaba. Lo cual era comprensible. Pronto se

descubrió que ni la singularidad de las caras ni la personalidad de las personas retratadas era lo decisivo, como ocurre en los retratos fotográficos de Helmar Lerski, en los que el fotógrafo con su cámara se adentra en lo más hondo de los sujetos retratados. Tampoco es lo que se ve en las fotos de otro gran retratista fotográfico, August Sander, donde los rostros individuales son también en gran parte tipos bien definidos étnica o socialmente y en este sentido representan algo. Las caras de Feldmann no querían representar nada, en las personas retratadas no había nada particular desde un punto de vista étnico o social. Al mismo tiempo, tampoco era el carácter «artístico» de las fotos lo que hacía especiales esas caras o el conjunto de la serie, lo cual sí puede observarse en los retratos de Thomas Ruff, donde los rostros aparecen en un estado de hibernación, arrancados del tiempo y del espacio, incluso del mundo. Las caras de Feldmann no estaban en absoluto fuera del mundo, a menudo aparecía incluso su entorno. Aun así, este seguía siendo secundario, contrariamente a lo que sucede en las imágenes de fotógrafos tan diversos como Cartier-Bresson, Richard Avedon, Gisèle Freund o Nan Goldin, en quienes el entorno resulta revelador aunque no se haga hincapié en él. Feldmann, a la vez que realizaba tomas casi de aficionado de las personas elegidas, no pretendía inmortalizar su personalidad, no intentaba penetrar en el núcleo de su yo, no buscaba ningún rasgo determinante de su personalidad. Tampoco le interesaba un determinado tipo, su mirada y su elección no estaban guiados por el gusto, la simpatía o la antipatía. No sentía ninguna curiosidad por saber qué lugar ocupaban las personas elegidas en el mundo. Además, tampoco pude encontrar ninguna atención apasionada o un interés concreto en esos retratos. No le interesaban ni la sociología, ni la política, ni la estética. Esto es, aquello que importaba a los grandes retratistas fotográficos del siglo XX. Algo distinto lo movía.

Miraba los retratos, comparaba cada uno con el anterior y con el siguiente buscando en qué se diferenciaban. Trataba de entender cómo era que avanzando de imagen en imagen veía a gente cada vez de más edad. Resulta sumamente difícil ver la diferencia entre una persona de 53 y otra de 54 años, de una de 66 y de otra de 67. Sin embargo, cuando una tiene 13 y la otra 44, la diferencia ya es llamativa. Y aun más, claro está, entre una de un año y otra de cien. Para poder percibir el progreso de la edad, había de prescindir de las diferencias reales. Era secundario que la persona retratada fuera un hombre o una mujer, un intelectual o un obrero, un habitante de una aldea o un residente en una ciudad. En cambio, había de hallar el mínimo denominador común, prestar atención a aquello que compartían.

Todos compartían su estar a merced del tiempo. Todos ellos estaban sometidos al tiempo, que sujeta de manera implacable cada rostro. Es aquello que de lo que nadie tiene escapatoria. Como si un rodillo apisonador invisible hubiera pasado por esas caras. Y, por supuesto, cada una lo sufría de manera diferente. El tiempo trabaja cada una de un modo distinto. Pero las trabaja todas, sin excepción. Y esos muchos rostros son finalmente idénticos por aquello que los distingue. Aunque también podría decirse que se distinguen por aquello en lo que se parecen. A todos los trabaja el mismo tiempo, pero a cada uno de manera distinta. Su parecido es inasible, pues el tiempo se manifiesta de forma diferente en cada cara y, además, la diferencia de un año a determinadas edades resulta casi imperceptible. A la vez, sus diferencias, que son por otra parte lo más interesante en las personas, eran en este caso secundarias.

Feldmann mostró por primera vez su serie en 2001; de este modo, abarcaba más de un siglo. La última imagen presentaba a una mujer de cien años, que por tanto debió de haber nacido en 1900, justo cuando nació mi abuela materna. Por tanto, vino al mundo en lo que se considera es oficialmente el último año del siglo XIX. Pero la serie tocaba asimismo el siglo XXI, pues el más joven, que en el momento de la toma no había cumplido un año, pues solo tenía ocho semanas, ya se criará en el siglo XXI. Y si llega a los cien años, ya entrará en el siglo XXII. Aunque, claro está, también puede ocurrir que no llegue. Pero en el fondo da lo mismo, pues el protagonista en este caso no es él, el bebé, como tampoco la mujer de cien años, sino el Tiempo. El cual garantiza que habrá quienes alcancen el final del siglo XXI. Nacerán en algún momento y habrá entre ellos más de uno que en 2101 cumpla los cien años. De hecho, serán muchos. Claro que no lo seré yo, ni mis hijas, que nacieron en el siglo XX. Mi hijo, que ya nació en este siglo, tiene alguna posibilidad; sus hijos, todavía más. Y sus nietos, si es que los tiene y a los que no conoceré, seguro que llegarán al cambio entre los siglos XXI y XXII.

Sin embargo, no se trata de mí ni de mis hijos o nietos. Tampoco de quienes nos miran desde los retratos fotográficos de Feldmann. Al tiempo le resultamos terriblemente indiferentes. Suponiendo que existe el Tiempo como tal, como algo autónomo por así decirlo, independiente de quien tiene consciencia de él. Porque si no existe quien tenga en cuenta el paso del tiempo, tampoco existirán aquellos a los que el tiempo haga percibir su poder. En tal caso, el propio tiempo desaparecería; todo quedaría fuera de él, congelado en un único instante atemporal que desde luego ni siquiera podría denominarse instante, ya que este guarda de alguna manera una relación con el

tiempo.

El tiempo nace cuando existe alguien a quien haga sentir su poder. Aparece cuando existe alguien capaz de percibir lo transitorio como algo personal. La condición para el nacimiento del tiempo es precisamente la percepción de su paso. Demuestra su existencia liquidando vida. Tres años antes de la serie *100 años*, Feldmann realizó, en 1998, otra con el título *Los muertos*. En ella se muestran las fotografías de las noventa personas que perdieron la vida a raíz de los asesinatos de la RAF (Fracción de Ejército Rojo) en Alemania Occidental entre 1967 y 1993, fueran víctimas o autores. En esa serie es la Muerte la que crea una comunidad, así como en esta lo es, entre los vivos, el Tiempo.

Entre las caras de la serie *100 años* los hay de expresión vivaz, indiferente, apática, interesada, triste, alegre. Ninguna podría definirse como melancólica. Aun así, el conjunto de la serie es profundamente melancólico. Cada rostro no solo es un final, sino también un comienzo, de manera que el siglo XIX se solapa con el XX, el XXI con el XXII, y así sucesivamente. Como sábanas cuidadosamente plegadas, la serie va poniendo los siglos uno sobre otro. Y desde luego no se los puede juntar en una foto de grupo. Sin embargo las ciento una miradas poseen un foco invisible y aun así claramente perceptible. Es el Tiempo. Y en el infinito, o sea al principio de los principios o al final de todo esas tantas y tantas personas diferentes tal vez no solo se encuentren unas con otras, sino que se vuelvan una. Y entonces ya no mirarán nada, porque el tiempo no estará fuera de ellas, sino que se condensará dentro de ellas. Se cristalizará en atemporalidad. El bebé de cero años y la mujer de cien entonces no solo se mirarán uno a otra en el tiempo, sino que ya convertidos en uno mirarán hacia nosotros desde más allá del tiempo. El mayor morirá cuando el más joven nazca.

Pero ¿no significa esto que el más joven nace en la propia muerte? Algo así debe de haber pensado Kierkegaard cuando apuntó lo siguiente el día de su trigésimo cuarto cumpleaños: «Curioso que acabe de cumplir treinta y cuatro años. Me resulta del todo incomprensible; tan seguro estaba de que moriría antes o el día mismo de mi cumpleaños que tiendo a pensar que mi aniversario está mal registrado y que de todos modos moriré el día de mi trigésimo cuarto cumpleaños» (citado en Pieper, p. 13). Mirando las fotografías de la serie de Feldmann al final vi solo a *una* persona: a aquella que nace y muere en el mismo instante. Tal como dice Pozzo en *Esperando a Godot*: Un día, ¿no le basta eso a usted? Un día enmudeció, un día me quedé ciego, un día estaremos sordos, un día nacimos, un día

moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no le basta eso? Las mujeres paren a caballo sobre una tumba, el día brilla por un instante y luego regresa la noche.» Tres siglos antes de Beckett, sir Thomas Browne reflexionaba en una carta a un amigo sobre el hecho de que hubiera quienes mueren el mismo día del calendario en que nacieron. Tal vez intuía que acabaría formando parte de ellos: nació un 19 de octubre (de 1605) y murió un 19 de octubre (de 1682). Es imposible que Browne, ese melancólico médico y filósofo, no pensara también que nacemos para nuestra muerte y que con nuestra muerte nacemos para otra cosa. Primero reflexionó sobre los bebés que mueren el mismo día de su nacimiento y así, en un único día, viven todas las veinticuatro horas del mundo, y después continuó del siguiente modo: «Es realmente una coincidencia digna de atención –que la astrología ha intentado resolver con mucho esfuerzo y que procura predecir, aunque no sin reservas– que para algunos que han vivido muchos años y cuya vida está determinada por trescientos sesenta y cinco días cada año, el primer día sea el último, que la serpiente justo entonces se muerda la cola y que el día de su nacimiento sea también el de la conclusión de su vida» (Browne, p. 97).

También es una «coincidencia digna de atención» que en la película de Stanley Kubrick realizada en 1968 el año decisivo resultara ser 2001, precisamente cuando Feldmann expuso su serie. Al final de *2001: Una odisea del espacio*, Bowman, el protagonista, se encuentra con su yo a diferentes edades. Allí están frente a frente su yo de mediana edad y su yo anciano, su yo anciano y su yo ya cercano a la muerte, y en la última imagen el anciano moribundo se convierte en el embrión que se mueve en el vientre materno. Al verlos, me costaba decidir cuál era el «verdadero» Bowman. Si en la película lo parecía el hombre de mediana edad, al final resultaba ya cuestionable que fuera él el «verdadero». Antes daba esa impresión porque estaba dentro del tiempo. Pero ¿es que se debe que alguien tenga una realidad concreta a que es pasajero y fugaz? ¿A que cambia día tras día y de su vida del día anterior solamente conserva unas migajas en la memoria?

El héroe de la película de Kubrick dejó definitivamente atrás el mundo terrenal y así llegó allí donde –citando al Gurnemanz del *Parsifal* de Richard Wagner– «el tiempo se convierte en espacio» y el ser humano se congela en su ser criatura. Toda su vida se ha condensado en un instante intenso, atemporal. Para ello, Bowman había de abandonar el mundo terrenal. Pero cuando pasa a esa peculiar atemporalidad que lo espera, se encuentra en una habitación equipada con muebles del siglo XVIII. Allí lo recibe el monolito de brillo negro que le ayuda a que sus yos de diferentes edades se

conviertan en uno. Visto desde el punto de vista de la serie de Feldmann, el monolito es como si los 101 retratos se concentraran en una sola cara fuera del tiempo. Si en la imaginación ponemos una sobre otra –o prensamos una en otra– esas 101 caras, el resultado será probablemente un enorme monolito negro. Este monolito es lo que se ve en todos y cada uno de los rostros: para ello se requiere una perspectiva no cotidiana que permite ver a la vez las dos caras de las cosas, en su aparición su desaparición y a la inversa. Lo que Feldmann desplegó en el tiempo, en Kubrick se cristaliza en un monolito. Es la negrura del alma. Lo que tradicionalmente se llama melancolía.

Contemplando la serie de Feldmann se plantea la pregunta: ¿sería entonces inmortal el hombre? Sí, si es capaz de salirse del tiempo, pasar a la mortífera atemporalidad. Por muchos argumentos en contra, la sensación de inmortalidad puede ser a veces lo más fuerte. Si se adueña de nosotros, nada ni nadie podrá convencernos de que nuestros años u horas están contados. Estamos entonces convencidísimos de que, si morimos realmente, con nosotros todo desaparece, pues resulta inconcebible que tras nuestra muerte algo siga existiendo. Sin embargo, ya que el mundo sigue ahí, ya que existe con independencia de nosotros, la conclusión solo puede ser que somos inmortales, no podemos morir, por cuanto tampoco el mundo puede desaparecer. Antiguamente se consideraba una de las características de la melancolía que alguien se considerara inmortal. En su obra *Pseudodoxia epidemica* (1646) sir Thomas Browne incluye esta creencia errónea entre los «absurdos de la melancolía». Sin embargo, durante siglos no solo fue uno de los síntomas de la melancolía que la persona se creyera inmortal, sino también que ya en vida se creyera muerta, y nada pudiera convencerla de que su estar vivo era el estar vivo de la muerte. Tal como escribía Browne: «nuestra insoslayable imperfección o la diaria manifestación de esta en los demás nos recuerdan a cada hora nuestra corruptibilidad y nos vienen a decir de forma evidente que somos hijos de esta tierra» (citado por Edwards, p. 212).

La serie de Feldmann funde en una esas dos manifestaciones de la melancolía. Como si al contemplar los retratos se miraran en el espejo del otro aquel que se tiene por inmortal y aquel que se tiene por muerto ya en vida. La mortífera atemporalidad de la vida eterna choca con el tiempo vivo de la muerte eterna. ¿Y dónde se encuentran ambos? En aquello que el poeta Coleridge denominó la «muerte viva». Es la melancolía.

## 6

## La inminente oscuridad

Un retablo de la Edad Media tardía... Es lo primero que pensé cuando vi el cuadro de Attila Szűcs titulado *Preparativos para la oscuridad*. Como un retablo, así cuelga el oscuro cuadrado de... ¿dónde? De esto ya se hablará más adelante. Un retablo, pensé, y la idea se vio reforzada también por el hincapié que se hace en el gesto de señalar. El hombre del lado derecho parece celebrar una misa para los otros dos, que representan a feligreses. El cuadrado negro a su vez (lo llamaré así para simplificar) no es que cuelgue, sino que más bien flota por su propia fuerza, desafiando la gravedad. De ahí su carácter cultual e icónico, como si no hubiera sido creado por el hombre, sino que el propio Dios lo hubiera puesto en el mundo humano. Como hiciera en su día con Jesucristo. Ese cuadrado negro, mientras se alza como la imagen de un altar, da la impresión de ser el símbolo de Dios, en el sentido más estricto de la palabra: lo representa, lo manifiesta. Uno arriba, el otro abajo, pero a todo esto esencialmente idénticos, físicamente uno. El cuerpo del de abajo es idéntico al de arriba. Por eso es un cuerpo verdadero. *Verum corpus*, decían en la Edad Media. Y como solo uno tuvo un cuerpo verdadero –concretamente Jesucristo–, por eso es su cuerpo visible idéntico a la imagen de Dios. No solo lo muestra, sino que es en su diferencia uno con él. Imagen verdadera. *Vera icon*. Variante anagramática: Verónica.

El velo de Verónica, sí, ese célebre velo que Verónica dio a Jesucristo y con el que este, camino del Gólgota, se enjugó el sudor y la sangre de la cara. El cuadrado negro en el cuadro incluso puede verse como una variación del velo de Verónica. En el velo original quedó grabado el rostro de Jesucristo y por tanto su imagen verdadera o, dicho de otro modo, su única imagen. Aquí, en cambio, no se puede ver nada salvo negrura en ese cuadrado flotante. Aun así, por la postura corporal de las tres figuras no cabe la menor duda de que ellos

sí que ven algo. Observan el cuadrado con tal atención que parece una obra que exige una explicación. Por ejemplo, el *Cuadrado negro* de Malévich. Pero ¿dónde se encuentra ese cuadrado negro? Los tres hombres están en una región desértica, sobre un suelo árido, tal vez salino. En apariencia, el cuadrado flota en el aire, unos metros por encima del suelo. Al mismo tiempo, los dos muros transparentes, de brillo opalino, que hay a los costados impiden ver a lo lejos. Como si hubiera en el primer plano un muro enorme al que le han abierto un hueco similar a una puerta que permite ver el paisaje y a las tres figuras. Todo ello tiene hasta cierto punto el aspecto de un escenario. Curiosamente, el cuadrado negro también forma parte del muro. De manera extraña, sin embargo, las tres figuras humanas, mientras están detrás del muro se encuentran aun así delante del cuadrado negro, ya que de lo contrario el personaje de la derecha no podría señalarlo con su vara. No obstante, nada da a entender que el cuadrado negro no forme parte de ese muro opalino. ¿Dónde está entonces? Delante de los hombres y a la vez detrás de ellos. Al mismo tiempo. Algo físicamente inconcebible. Y aun así posible, según principios que van más allá de las leyes de la física y que se llaman metafísicos.

El cuadrado negro: la encarnación de la ominosa metafísica. Se alza como la bandera de una iglesia, pero no anuncia la gloria de Dios, sino su ausencia. Pero si Dios no existe, no hay luz, solo oscuridad. Tal como escribió el escritor romántico alemán Jean Paul: «Porque sin divinidad no hay para el hombre ni meta, ni objetivo, ni esperanza, solo un futuro tembloroso, un temor eterno ante cualquier oscuridad y un caos hostil por doquier.» Ni siquiera el muro opalino en torno al cuadrado parece físicamente sólido. Más bien da la impresión de estar hecho de luz. El cuadrado negro irradia ese brillo opalino sin perder sin embargo nada de su negrura. Un sol oscuro y cuadrado. En la alquimia se denomina *sol niger*. Su luz se proyecta sobre el paisaje mientras él mismo sigue flotando sin ser afectado. Ese cuadrado a la vez real e irreal es como el célebre monolito de la película *2001: Una odisea del espacio* de Kubrick. Brilla perfecto, impecable. Es el mensaje de un mundo desconocido, no se sabe nada de él, tampoco si viene del pasado o del futuro. Y las tres figuras se hallan delante como los monos al principio de la película de Kubrick, en el umbral de convertirse en humanos. Uno de los monos agarra entonces un hueso y empieza a usarlo como herramienta: lo primero que hace es matar a un enemigo. Por efecto del monolito, el mono se convierte en hombre, en máquina de asesinar. La vara en la mano del hombre del lado derecho también es un instrumento; y el uniforme que llevan las tres figuras sugiere que no les es ajeno el asesinato. Son partes de una

maquinaria militar asesina, que es la humanidad.

El patetismo de estas palabras está justificado por el indudable *pathos* del cuadro. Pues ¿qué vemos? A hombres que se hallan ante un misterio –o, para ser precisos, ante el Misterio–, sin darse cuenta de que no se encuentran ante él, sino en medio de él. Creen estar delante de él mientras que se ve que están detrás. Señalan algo aunque en realidad son ellos los señalados. Como quien formula la pregunta cuando ya ha dado con la respuesta. Lo cual, por cierto, es un fenómeno frecuente. Es más, muy frecuente. Desde que nacemos hasta que morimos formulamos preguntas, pues siempre hay algo que supera nuestro saber, nos trasciende. Por muy banales que sean las preguntas, son una señal de que existe algo más allá del ser humano. Para que no haya preguntas, este habría de levantarse tirándose de los pelos, debería poder mirar desde fuera lo que está por completo dentro de él. Como mortal que es, debería ser inmortal. Pero no puede, mientras vive. Por eso puede su existencia definirse no solo como física, sino también como metafísica.

Si percibe esta abertura metafísica como una amenaza, entonces es presa de la melancolía. Esto vale para las tres figuras del cuadro. Están a la luz, pero la oscuridad amenazante los devorará. Sin embargo, no lo saben, pues consideran que pueden mantener cierta distancia respecto a ella. Pero el efecto se producirá dentro de ellos, en breve serán las verdaderas encarnaciones de la oscuridad.

Somos los testigos de una redención a la inversa. En el lenguaje de la alquimia: no vencerá la blancura, sino la negrura, el caos, la *massa confusa* que los alquimistas llamaban oscuridad, *nigredo*. Carl Gustav Jung asociaba el estado de *nigredo* con la oscuridad del inconsciente. Cuando se apodera de nosotros, dominan el mal humor y el abatimiento. Cuando Job, por ejemplo, sufría, se había impuesto en él la *nigredo*. Nada más natural que el hecho de que en un tratado de alquimia de 1566 (*Ars Chemica*) la *nigredo* se asociara a la melancolía –*Melancholia id est nigredo*–, a ese estado en que la bilis negra (*melaina kholé*) predomina y se extiende a todo el cuerpo y también, claro está, al alma.

Frente a esta amenazante melancolía trata de defenderse el hombre que señala con la vara. Como si estuviera con sus compañeros en un escenario en que se representa el drama de la luz y de la oscuridad, del saber y del no-saber, de las preguntas y de las respuestas. De entrada parecen actores que en apariencia deciden sobre su propio destino. Nosotros, los espectadores, sabemos sin embargo que la luz opalina pronto se adueñará de todo. También del primer plano. Bajarán la enorme cortina y entonces no quedará nada salvo el gran

cuadrado negro que seguirá emitiendo una luz sin preocuparse de si habrá alguien que sea un testigo vivo.



# Una capilla

## Peter Zumthor traslada al espacio tridimensional el poliedro de Durero y el monolito de Kubrick

# 1

# La capilla del hermano Klaus

De entrada ni siquiera nos dimos cuenta de la subida. Teníamos la sensación de avanzar por una planicie. Solo a lo lejos se alzaban unos montes: nos hallábamos en el borde septentrional de la región volcánica de Eifel, al sur de Colonia. En esta zona, las colinas dibujan una suave línea ondulante; si nos fijábamos en ellas, realmente progresábamos por un terreno plano en comparación. Al cabo de un rato nos detuvimos, nos volvimos ligeramente hacia la derecha, y entonces resultó evidente que la línea del bosque, mucho más cercana a nosotros que los montes, se combaba un poco y se iba levantando hacia la derecha. Con suavidad, de forma apenas perceptible. Las dos líneas, la de los montes y la del bosque a la derecha, se juntaban a mucha distancia. Para verlo debíamos volvernos del todo hacia la derecha. Y entonces nos dimos cuenta de aquello que nuestros pies y nuestro cuerpo antes ya habían notado: íbamos subiendo todo el rato, aunque en un ángulo apenas perceptible. No nos percatamos porque nos habíamos desviado del camino indicado y caminábamos por un prado, con la hierba que nos llegaba hasta las rodillas. La hierba, además, estaba mojada por la llovizna, el suelo estaba barroso. Nuestros zapatos, cada vez más pesados. Para colmo, íbamos por la zona del prado en que este ascendía de tal manera que a mano izquierda descendía muy levemente. Todo parecía torcido.

Nos detuvimos y contemplamos el paisaje. Era suave, pacífico. Y ondulado. No había líneas horizontales como en una planicie, pero tampoco verticales como entre montañas. Le encajaban los versos de Rilke: «Porque lo que aparto para poner / dentro del mundo / cae / como puesto sobre una ola» (*El último*). Todo es incierto, pero al mismo tiempo nada se mueve. Solo existía un punto fijo y en él clavamos la mirada mientras avanzábamos. Un bloque de piedra de color marrón claro, tallado con regularidad. Emergía del paisaje como

si hubiera ido a parar allí procedente de un cuerpo celeste extraño. Se hallaba solitario al final del prado, cerca del linde del bosque. Su cubierta coincidía con la línea que este dibuja. Sin querer, bajamos la voz. El paisaje resultaba extraño debido a ese bloque de piedra. ¿Quizá habría sido preferible no acercarnos a él?

Nos había costado encontrar el lugar. Unos kilómetros antes habríamos deseado pedir una orientación, pero no encontramos a nadie. En una aldea desierta llamé a la puerta de una casa donde creímos percibir señales de vida. Nos abrió la puerta una persona de la que en un primer momento no pude decidir si era hombre o mujer. Después me di cuenta de que era una mujer; pero tenía una expresión tan feroz en la cara que parecía un hombre fuera de sí. Apenas tardé unos segundos en percatarme de que era una enferma mental. Días después, cuando vi un retrato del siglo XVI de Nikolaus von Flüe, el santo suizo cuya capilla buscábamos, recordé a esa mujer. En la imagen, el santo también tiene una expresión feroz en la cara, sus rasgos van en todas las direcciones, resulta imposible ordenarlos. Aquella mujer emanaba un caos que no era de este mundo. Desde luego, la zona daba igualmente la impresión de desorden. Antes de llamar a la puerta, nosotros mismos fuimos en varias direcciones, a ciegas. Hacia aquí y hacia allá. La mujer, con una voz inarticulada que tampoco parecía de este mundo, señaló otra puerta. Llamé entonces a esta. Después de hacerlo varias veces, un hombre nos abrió, pero a medias. Nos miró con cara de pocos amigos y a mi pregunta respondió brevemente que jamás había oído hablar de una capilla del hermano Klaus. Y sin esperar respuesta, cerró la puerta de golpe, como si fuese ante un atracador. Nos quedamos desorientados bajo la lluvia menuda y una luz plomiza. Minutos más tarde encontramos por casualidad el camino correcto, por nosotros mismos. A partir de entonces ya no nos perdimos.

Caminando por el prado inclinado nos acercamos al bloque de piedra. El paisaje su fue apaciguando. Cuando llegamos, se habían acabado las oscilaciones, todo era fijo. El bloque de piedra había crecido; nosotros, a sus pies, éramos unos enanos. Era enorme, demasiado grande en comparación con nosotros, pero aun así no desproporcionado. Se alzaba hasta una altura de doce metros. Era regular. Demasiado regular, de manera que presentaba algo extraño. La puerta en uno de sus costados rompía esta regularidad. Su forma no era rectangular, sino triangular. La curiosa tensión entre el gigantesco bloque rectangular y la puerta triangular anticipaba el círculo con los seis rayos que era la imagen de meditación del hermano Klaus y cuya copia en bronce vimos al entrar en la capilla. El enorme bloque de

piedra era concretamente una capilla proyectada en honor al hermano Klaus por un arquitecto que vivía lejos de allí, el suizo Peter Zumthor. Se suponía que la rueda de seis rayos que nos esperaba en el interior simbolizaba para el hermano Klaus al Dios airado. La entrada triangular, puntiaguda, daba la impresión de ser un detalle de esa imagen para la meditación. Era de hormigón como el resto del edificio y por su enorme peso solo se abría y cerraba con lentitud. Aun así, lo hacía de forma sorprendentemente ligera y aceitada, sin que se necesitara aplicar mucha fuerza. Al abrirse y cerrarse desmontaba la forma rectangular y regular de la fachada.



Peter Zumthor: *capilla del hermano Klaus*, 2005-2007

Este dinamismo frontal se intensificaba en los otros lados del edificio. Pues así como delante se veía algo que prometía un bloque de planta cuadrangular regular, luego se descubría que no era en absoluto un cuadrado. Tuvimos que dar varias vueltas hasta darnos cuenta de que la planta era pentagonal. Para colmo, el largo de cada uno de los lados era diferente. Los muros no se encontraban en ángulos rectos, sino obtusos, y si bien eran verticales, al mirar uno hacia arriba el conjunto no daba la impresión de un bloque, sino de un cono. Como si el edificio manifestara el deseo de la cuadratura del círculo. Con su regular irregularidad recordaba a otro bloque de piedra: el poliedro de *Melencolia I*, el grabado de Durero de 1514. También este se basaba en cálculos precisos, hasta tal punto que once años después, al tratar de la perspectiva en su manual *Underweysung der Messung*, Durero mencionó esta misteriosa estructura como ejemplo para aprender a construir. Hasta el día de hoy, la historia del

arte no ha hallado una explicación satisfactoria del poliedro de Durero, por mucho que recurriera a todo el arsenal de la iconografía. También la capilla en honor al hermano Klaus se alza en el paisaje como la encarnación del misterio. Se podía rodear, se podía entrar en ella, se podían tocar sus paredes y aun así había allí algo mágico. Algo profundamente enigmático.



Peter Zumthor: *capilla del hermano Klaus*, 2005-2007

Cuanto más mirábamos desde fuera ese bloque pesado e inamovible, tanto más dinámico nos parecía. No daba en absoluto una sensación de peso, sino más bien de algo que flotaba con ligereza. Y esa sensación se vio reforzada cuando entramos en la capilla. No entramos en un espacio rectangular, geométricamente regular, sino que nos hallamos al principio en un pasillo estrecho, penumbroso, parecido más que nada a un tubo. Luego, tras una suave curva y después de unos cuatro o cinco pasos, se ensanchaba y pasábamos a un espacio cuya planta recordaba a la forma de una gota de agua a punto de caer. O, si lo relaciono con el pasillo, como el vientre materno en relación con el canal de alumbramiento. El espacio interior cuestionaba la forma exterior. Su irregularidad daba pie a numerosas y variadas asociaciones. Hay quien la relaciona incluso con la forma de la cuchara del hermano Klaus (véase Greub, p. 327). Las paredes tampoco eran verticales: se juntaban en lo alto como las de una yurta, como cuando se enrolla una hoja de papel en forma de cono y se deja abierta la punta de arriba. Además, la superficie se contradecía con la lisura de los muros exteriores: una cantidad de troncos redondos, pero de hormigón. Para ser exactos, una cantidad de troncos negativos. En un principio, cuando se construyó la capilla,

se levantó una gigantesca pirámide con los troncos de ciento doce abetos. A continuación se comenzó a cubrir de hormigón, en capas de cincuenta centímetros, esa estructura de madera. El hormigón era una mezcla de gravilla de río, cemento blanco y arena de color amarillo rojizo, hecha manualmente. Voluntarios procedentes de los alrededores fueron poniendo una capa sobre otra, bajo la dirección y la participación del propio arquitecto, Peter Zumthor, que necesitó un tiempo extremadamente largo en comparación con el ritmo habitual de los arquitectos, cerca de seis años, para proyectar la capilla. Cuando se terminó la corteza de hormigón de veinticuatro capas en torno al cono de abetos, en el interior se prendió fuego, el cual fue ardiendo durante tres semanas hasta secar los troncos de tal manera que se pudieron separar con facilidad del revestimiento de hormigón y extraer luego por la abertura de arriba. A continuación se volvió a prender fuego y las cortezas restantes se grabaron literalmente en el hormigón, el cual se volvió por tanto negro en algunos lugares. Después ya solo ha quedado el negativo de los troncos. Solamente se ven los huecos fríos que dejaron al desprenderse cada uno del hormigón. En las más de trescientas aberturas que quedaron en el lugar de las piezas de hierro que sujetaban los troncos se encajaron esferas de vidrio que refractan la luz proveniente del exterior. Y en el suelo de hormigón del interior se vertió una capa de varios centímetros de una aleación de plomo y estaño. En el curso de los años, la lluvia y la nieve que caían por la abertura de arriba dieron una pátina al suelo que se convirtió en algo parecido a tierra apisonada. El espacio interior recordaba entonces no solo al vientre materno, sino también a una tienda. Y a una caverna. Y a esas antiguas casas campesinas suizas en las que se hacía fuego en el centro. En una de esas debió de vivir el hermano Klaus después de que en 1467 abandonara a su esposa y a sus diez hijos para volverse ermitaño. Reflexioné bastante sobre lo que pudo disponerlo a dar ese paso, traté de ponerme en su lugar, pero siempre me asustaba. Más de medio milenio después, su locura todavía me parecía viva. El edificio de la capilla despertaba en mí una repugnancia mezclada con admiración.



Peter Zumthor: *capilla del hermano Klaus*, 2005-2007

La cáscara exterior rigurosamente geométrica se contradecía llamativamente con el efecto orgánico del espacio interior parecido a una ameba. La limpia forma exterior se asociaba con una forma arcaica que se oponía a todas las construcciones. Aun así, la oposición no resultaba molesta. Exterior e interior se relacionaban de forma orgánica y el conjunto se convertía en la encarnación del misterio. La luz que se filtraba en lo alto confería un brillo plateado a las toscas paredes; los troncos ausentes se alzaban antes nosotros, pero en forma de luz. La trascendencia se volvía visible, hasta se podía tocar. Los materiales –la piedra, el metal, la luz– se transfiguraban en el sentido más estricto de la palabra. A todo esto, había cierta contención en el conjunto. También por esto recordaba al poliedro de Durero. Su exterior perfectamente estructurado tenía asimismo la función de mantener en un marco cerrado aquello que de lo contrario podía desbordarse e inundarlo todo: la melancolía.

# 2

# Cuando el espacio se convierte en vivencia

Estábamos dentro de la capilla, pero a pesar de ser solo tres nos daba la sensación de ser demasiados. Nos fuimos turnando para que solo uno permaneciera en el interior. El lugar exigía soledad. No por su estrechez, sino por su aura. Me parece esta la palabra más adecuada para definir la compleja experiencia que componen el paisaje del entorno, las perspectivas cambiantes, la planta exterior, las dimensiones de los muros exteriores, sus ángulos, sus colores, la forma del espacio interior, las superficies de las paredes interiores, los ángulos de sus inclinaciones, las luces que se filtran, el olor todavía perceptible del carbón vegetal. Etcétera, etcétera... Se podrían seguir enumerando cada uno de los elementos, pero con ello no iríamos más allá que un guía turístico. Si destacamos algún elemento, solo nos alejamos del aura de la capilla que surge del conjunto de los elementos individuales. El aura no es el resultado de sumas y restas, sino un misterio. Y el secreto de un lugar, tal como ha señalado el filósofo francés Gaston Bachelard, nunca se puede descifrar objetivamente, puesto que «lo que es secreto jamás posee una objetividad plena» (Bachelard, p. 13).

Tituló *La poética del espacio* el libro en que escribió estas palabras. Pues el espacio es a su juicio en primer lugar no una cuestión geométrica o física, sino poética. Se trata de *poiesis* en el sentido estricto de la palabra, esto es, de creación. El espacio es algo que hay que crear o, para ser preciso, algo que está en un estado de creación permanente. No es un contenedor neutro, sino que surge de entrada por el hecho de que existe aquello o aquel que lo llena. El espacio nace porque percibimos nuestra propia posición en el mundo como espacial. Nuestra existencia es por supuesto espacial, pero de tal forma que el espacio en sí no puede separarse de nosotros. Depende de nosotros, de nuestra percepción de él como espacio, tanto como

nosotros dependemos de él. Somos prisioneros el uno del otro. Kant consideró con justa razón que nunca podremos imaginar que no existe el espacio. Este, de alguna manera, se relaciona con el hecho de que existimos, de que tenemos un cuerpo, y por mucho que lo intentemos, no podemos situarnos fuera ni del espacio ni de nuestro cuerpo. Por un lado, nuestra sensibilidad es «responsable» de que podamos percibir el espacio como espacio. Por otra, sin embargo, esto no puede definirse como una experiencia interior, pues existe a pesar de todo, está también fuera de nosotros, más allá de nuestros pensamientos, de nuestro cuerpo. El espacio no es un «objeto» exterior, pero tampoco una experiencia interior, señala Heidegger en su escrito sobre la relación entre construir, habitar y pensar (Heidegger, p. 158). Somos parte del espacio de tal forma que al mismo tiempo lo abarcamos. El espacio, por así decirlo, se curva en sí mismo, a través de nuestra percepción. Estamos en él y no en él. No podemos mirarlo situándonos neutralmente fuera, ya que somos en todo momento parte de él, pero a la vez somos capaces de percibirlo, pues también crece más allá de nosotros.

Por lo general no percibimos el espacio, tan obvio es. Instintivamente lo asociamos con nuestra existencia física. Por lo común lo reducimos a lo que se llama entorno y lo relacionamos con algún lugar o, en un sentido más amplio, con un paisaje. Sin embargo, no es idéntico a un entorno o a un paisaje. El paisaje es mucho más concreto y determinado, por eso nos fijamos en él a cada paso. El espacio es más que el paisaje; forma parte de las bases de nuestra existencia y por eso mismo apenas nos fijamos en él. En general admiramos el paisaje; y muy pocas veces el espacio. En esos escasos momentos de admiración el espacio normalmente abstracto de pronto se condensa en algo sorprendentemente palpable. Ocurre cuando se le arranca artificialmente un trozo y esto –como edificio– convierte el espacio infinito en una isla que se puede recorrer y habitar. Ese trozo concreto nos hace perceptible la relación del hombre con el espacio. Con la creación de un edificio, un trozo del espacio se «cristaliza» y se torna autónomo y nos hace cobrar conciencia de hasta qué punto estamos en el espacio, de hasta qué punto somos inseparables de él. Un edificio puede convertirse en experiencia por el hecho de que ese trozo arrancado del espacio es capaz de despertar en el hombre la sensación de que estando en lo finito es también parte del espacio infinito. El espacio se vuelve una vivencia porque el hombre aquí y ahora, en un trozo de espacio muy limitado, esto es, en un edificio, puede experimentar lo ilimitado.

El paisaje que rodeaba la capilla erigida en honor al hermano

Klaus era inseparable del edificio. La capilla se fundía con el paisaje de tal forma que al mismo tiempo se separaba de él. No por los materiales utilizados para la construcción (que Zumthor consiguió en gran parte en los alrededores), sino porque la capilla, al destacarse del entorno, hacía visible, perceptible el espacio. Con la capilla, el espacio emerge, por así decirlo, del paisaje. Lo que hasta entonces era invisible se vuelve perceptible a través de la intervención humana.

Por eso surtió sobre mí un efecto catártico la vivencia del espacio que provocó la capilla. Lo cierto es que la verdadera y profunda vivencia del espacio no se distingue de la experiencia musical o de las otras artes. Ayuda a mirar más allá de uno mismo. Un edificio, el que sea, siempre añade al mundo algo que hasta entonces no existía. Se torna catártico cuando a la vez nos enfrenta a su propia ilimitación y al mismo tiempo a su pequeñez. Cuanto más grandioso es un edificio, tanto más edificante puede ser, pero tanto más nos hace cobrar conciencia de la insignificancia de nuestra existencia. Y de que la conciencia de nuestra finitud resulta dolorosa porque somos conscientes también de la infinitud. O a la inversa: creamos pensamientos de la infinitud y de la inmortalidad porque nosotros mismos somos finitos y muy mortales. Una bella idea del arquitecto Adolf Loos de 1910 encaja aquí perfectamente: a su juicio, la arquitectura comenzó con que el ser humano erigió tumbas para sus difuntos. «Cuando en el bosque encontramos un túmulo de seis pies de largo y tres pies de ancho, levantado con la pala en forma de pirámide, nos ponemos serios y algo nos sugiere que allí hay alguien enterrado. Esto es la arquitectura» (Loos, p. 103). La arquitectura satisface las necesidades físicas del hombre; pero al añadir, en interés de la satisfacción de sus necesidades, al mundo algo que hasta entonces no existía va más allá de las meras necesidades físicas. La choza más sencilla o la cueva cavada en la tierra también son productos del espíritu; en el curso de la construcción, el ser humano practica la trascendencia en el sentido originario de la palabra. No se puede imaginar edificación más simple que la tumba mencionada por Adolf Loos; aun así, no existe hecho más dramático que el que precede a la preparación de un túmulo. El saber en torno a la muerte –o, dicho con más finura, a la finitud– es inseparable de la arquitectura. Ese saber no es más que la permanente lucha con el espacio, la eterna recreación de este y al mismo tiempo el padecimiento de su infinitud. En sus mejores momentos, la arquitectura nos regala este saber.



Fundación Museo Jorge Oteiza, 2003

El espacio se convierte en vivencia cuando un edificio ayuda a quien se encuentra dentro de él a ver como aún más enigmática su existencia de por sí misteriosa. Algo así debe de haber pensado el gran arquitecto Louis Kahn cuando en una conferencia sobre la relación entre espacio e inspiración dijo lo siguiente: «Lo que el ser humano crea no puede crearlo la naturaleza, a pesar de que el hombre recurre a las leyes de la naturaleza. Lo que lo guía, el deseo de crear, no forma parte de la naturaleza universal. Me atrevo a decir que es el silencio, el deseo más allá de la luz y de la oscuridad, lo que quiere expresar la presencia permanente del espíritu que envuelve el universo» (Kahn, p. 225).



Jorge Oteiza: *Homenaje a Leonardo*, 1958

Cuando leí las frases de Kahn me vino a la mente un edificio. El museo que en 2003, unos años antes de la capilla en honor al hermano Klaus, se inauguró a unos kilómetros de Pamplona, en Alzuza, Navarra. Es la obra póstuma del gran arquitecto español Francisco Sáenz de Oiza, fallecido en 2000, proyectado para recoger las obras del escultor vasco Jorge Oteiza. Desde lejos parecía el mensaje de un mundo extraño. Al mismo tiempo, sin embargo, había en él algo profundamente humano. Se aislaba de todo de tal forma que daba a la vez la impresión de un universo autónomo. Por eso recordaba a un monasterio. Luego leí con regocijo que quien lo proyectó deseaba levantar expresamente una «iglesia secular». Este museo no es «arquitectura religiosa», como tampoco lo es la capilla de Zumthor. Se alza como un gigantesco cubo rojizo en el paisaje. Parece una gran «caja metafísica». Utilizo esta expresión porque Oteiza dio precisamente este título a una parte de las esculturas reunidas en el museo: *Caja metafísica*. Son bloques de madera, de mármol y de hierro, en parte negras como el azabache, en parte blancas como la cal. Superficies perfectamente pulidas, encajes impecables, geometría perfecta, pero a la vez todo es irregular y aleatorio, al menos en lo que respecta a su colocación. Esas esculturas se asientan (o más bien se acurrucan) en las vitrinas y en los pedestales como si, junto con el edificio, hubieran ido a parar allí procedentes del espacio sideral. Contemplando las plásticas en ese museo desierto, alejado de

cualquier lugar habitado, en esa gigantesca escultura, me sentía como los monos al comienzo de *2001: Una odisea del espacio*. Lo extraño se introducía en el mundo «real». Sin embargo, es este carácter extraño del espíritu lo que hace que el ser humano se sienta en casa. Tal es la imagen de la «idea» platónica, pero también del «Dios» cristiano: tan atrayente como extraña. En ellos aparece la estructura misteriosa detrás de la existencia «natural». Así son las esculturas de Jorge Oteiza, así como su «escaparate», el edificio de Francisco Sáenz de Oiza. El espíritu introduce una cualidad extraña en el mundo, quizá porque el propio espíritu no es parte de este mundo. Al mismo tiempo, sin embargo, solo en este puede manifestarse. Vi ese edificio museístico navarro como una fractura o como una herida. Algo se abre que hace aparecer lo radicalmente Otro.

## 3

## Un edificio que evita tanto la redención como su ausencia

Estábamos, pues, en la capilla y era como si el espíritu mencionado por Louis Kahn nos hubiera secuestrado. Allí y entonces, ese espíritu resultó ser el de la melancolía. Porque había en esa capilla algo profundamente melancólico. No en el sentido en que tendemos a considerar melancólicas, por ejemplo, las ruinas artificiales de los parques de finales del siglo XVIII o las mansiones rurales inglesas que de entrada se proyectaron como tales y hasta fueron revestidas de vegetación para provocar una sensación, por así decirlo, de melancolía. La capilla construida en honor al hermano Klaus no es melancólica por producir un estado de ánimo sentimental. No se percibe en ella ni una pizca de tal intención; su arquitecto, Peter Zumthor, no aspiraba a despertar en el visitante un sentimiento premeditado y bien descriptible, contrariamente a muchos edificios que aspiran a provocar asombro. O, dicho de otro modo, no quería dirigir los pensamientos del visitante hacia un cauce determinado. No quería decirles de entrada lo que habían de sentir. Todo lo contrario. A decir verdad, no quería nada. No quería llamar la atención ni imponer pensamientos a los visitantes. En cambio, los dejaba en paz. Lo cual es ya un resultado considerable en un mundo que en las veinticuatro horas de un día hace todo lo posible por no dejar en paz a los hombres, sino que los bombardea con más y más desafíos de informaciones superfluas y de estímulos indigeribles.

¿Qué quiere decir que un edificio «no quiera nada»? Muy brevemente: que se contenta con simplemente existir. Así como existe el árbol, existe el animal, existe el bebé y existe el sol. Y muchas cosas más. Mucho antes de construir la capilla, Peter Zumthor escribió en una ocasión que determinados edificios poseen una bella quietud, que asoció con los siguientes conceptos: «Serenidad, naturalidad, durabilidad, presencia, integridad, pero también calidez y sensualidad;

ser uno mismo, ser un edificio, no representar nada, sino ser algo» (Zumthor, 2010, p. 34). Sencillamente ser: he ahí el verdadero desafío hoy en día, cuando siempre hay que querer algo.

En efecto, en la capilla del hermano Klaus no tenía que pensar en nada en particular, me bastaba permanecer sentado. Miré alrededor, ponderé primero dónde me encontraba, observé los materiales y después me quedé sentado, dejando revolotear libremente los pensamientos. No pensé en absoluto en el hermano Klaus, como tampoco me ocupé mucho en el edificio en sí. Todo fluía con naturalidad. Los detalles individuales no pretendían llamarme la atención, no me planteaban preguntas.

La capilla no intentaba acorralar mis pensamientos. Tampoco quería ser «interesante». Al menos no en el sentido en que la categoría de lo «interesante» ha cobrado un rango estético independiente en la arquitectura contemporánea. Pienso en esos edificios que desde hace un tiempo se denominan «icónicos» o «emblemáticos» y que desde el cambio de milenio se han multiplicado como setas por todas partes. En cuanto uno se inaugura, enseguida se divulga por todo el mundo como una noticia sensacional, se convierte en un acontecimiento social en el sentido más estricto de la palabra. Y como un imán comienza a atraer a las multitudes, a los aficionados y a los expertos, a los turistas y a los esnobs. Esos edificios suponen un desafío continuo para los visitantes. No tienen detalle que no sea extraordinario por alguna razón y entre todos sus elementos se establece una compleja relación. Son sumamente sofisticados. Además, mantienen un diálogo entre ellos: un museo romano dialoga con el de Bilbao, este con el de Osnabrück, este con uno de Los Ángeles, este a su vez con uno de Shanghai, el de Shanghai con uno de París, el cual dialoga con uno de Toronto. Y así sucesivamente. Y no solo se trata de museos, sino de otros edificios públicos e incluso de casas privadas. Sin embargo, sea cual sea su función, están mucho más relacionados entre sí –aunque se hallen en continentes distintos– que con sus respectivos entornos. Con estos se relacionan más bien como gigantescos signos de interrogación.

En dos sentidos, además. Por un lado, queda por ver qué relación guarda uno de estos edificios «icónicos» con la ciudad, con su tejido, con su tradición arquitectónica, con su imagen de conjunto, con su forma de vida, pero también con la propia función del edificio (por ejemplo, que permita, en cuanto museo, la exposición de obras de arte), si es que guarda alguna relación. Por otro lado, el propio edificio es una serie de signos de interrogación: como si hubiera que descifrar un enigma que el arquitecto ideó con mucha antelación y

luego entregó al público en forma de una construcción proyectada para ello. Y mientras no haya respuesta, el visitante se siente inquieto, con el sentimiento de tener que afrontar un desafío. Esos edificios llaman enormemente la atención, pero luego dejan sensaciones encontradas, en las que se mezclan la sorpresa, la admiración, el desconcierto, la incredulidad. Al final todo desemboca en una especie de asombro como el que se experimenta sobre todo en los parques de atracciones. Y como es preciso considerar natural lo que no lo es en absoluto (concretamente, que haya edificios «extraordinarios» que atraen la atención), la irritación se adueña del visitante de manera imperceptible e inconsciente, de modo que resulta difícil defenderse contra ella. Esta irritación está emparentada con la que la moderna sociedad de la información genera en todos. Es una tensión ligera, pero torturante, que no permite relajación. Los edificios icónicos con sus gestos monumentales producen lo mismo que las pequeñas ventanas publicitarias que aparecen una y otra vez en las pantallas de los ordenadores. No nos dejan en paz y, aunque no nos interesen, resulta imposible no reaccionar a ellas.

A menudo se dice que la mayor preocupación con estos edificios es que no guardan ningún nexo con su entorno, es más, que no lo respetan. Sin embargo, esto es más bien una consecuencia. Más preocupante es el hecho de que el edificio no brota de manera orgánica, como una planta que también en lo pequeño hace realidad la plena armonía del universo. En cambio, pretende comunicar de forma violenta un pensamiento preexistente que, sin embargo, no se deduce necesariamente del edificio. Y ahí es donde cojea. Esos edificios, por muy especiales que sean sus soluciones técnicas, por muy extraordinarios que sean estéticamente, no son sinceros en el fondo. La intención que hay detrás los hace insinceros. La idea preconcebida o el concepto preferido por el arquitecto son independientes del proyecto, de manera que en el curso de la planificación y de la ejecución todo se subordina a esa idea. Y la idea no se despliega a partir de los materiales o de los espacios imaginados, sino que los materiales se eligen y los espacios se diseñan según esta idea. Lo determinante es un pensamiento sofisticado en lugar de una visión o de un sueño. El saber anticipado sobre el espacio parece más importante que la creación de la vivencia del espacio. Y el edificio, en vez de desplegar orgánicamente un concepto, lo lleva consigo como una bandera o un emblema. Se le nota que se limita a llevar a cabo algo: convierte obedientemente en espectáculo una idea, una a veces solo fugaz ocurrencia, sin conseguir cobrar a todo esto una vida autónoma, independizándose del concepto. Es lo que hace tan

solitarios estos edificios. Y es también el motivo por el que no guardan mucha relación con el entorno. Y esta siempre solo se desarrolla como resultado de una larga evolución orgánica.

Pero no solo guardan escasa relación con el entorno, sino que en el fondo tampoco con ellos mismos. Una vez construidos parecen huérfanos. Su creador tuvo una idea, la hizo realidad y luego pasó de largo, dejando solo el edificio, como una cáscara vacía, despojada de su alma. Siempre hay algo deprimente en esos edificios icónicos. En cuanto están acabados ya se les notan las huellas de lo efímero, se les nota que al cabo de una década parecerán anticuados. No emanan melancolía, sino la tristeza hueca de lo abandonado que lo «interesante», la gracia de estos edificios, solo puede ocultar de forma pasajera.

Heinrich von Kleist tiene un ensayo particular que puede servir de analogía a la arquitectura: *Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar*. El título ya indica de qué trata: los verdaderos pensamientos no son nunca las huellas o los portadores de algún saber previo. «Si quieres saber algo y no logras encontrarlo a través de la meditación, te recomiendo, mi querido e inspirado amigo, hablar sobre ello con el primer conocido que se te presente. No ha de ser necesariamente una mente avispada, tampoco quiero decir que debas interrogarlo al respecto: ¡no! Antes bien, deberás explicárselo tú primero.» ¿Y para qué sirve la conversación? «A aquel que habla le supone una peculiar fuente de entusiasmo el rostro de la persona que tiene enfrente; y una mirada que anuncia como ya comprendido un pensamiento expresado solo a medias nos regala a menudo la exposición de su segunda mitad.» En el curso de una serie de ejemplos Kleist llega finalmente a una conclusión que en el fondo cuestiona toda la forma de pensar moderna, tan centrada en el yo: «Porque no somos nosotros los que sabemos, sino que es fundamentalmente cierto estado nuestro el que sabe.» (Kleist, pp. 319-323). Los verdaderos pensamientos, explica, nacen en el curso del pensar, de tal forma que quien piensa solo sabe de ellos en parte; y una vez que han nacido tampoco es del todo dueño de ellos.

Trasladado a la arquitectura: los llamados edificios icónicos son las huellas de esa forma de pensar arrogante, centrada en el yo, que separa el pensamiento del proceso de pensar, con la creencia errónea de que el pensamiento está dado de entrada y a lo sumo se trata de verterlo en palabras. O –en el caso de los edificios– convertirlo en espectáculo. El edificio es entonces como una alegoría: se puede leer en él con precisión qué concepto tiene el arquitecto del espacio, de los materiales, de la estructura, de los colores, pero también qué opina de

sus colegas arquitectos, de la moda, de la evolución de la economía, etcétera. Todo ello, sin embargo, no se desprende del edificio realizado ni del uso de los materiales. El edificio es más bien una mera ilustración de un concepto independiente de él. De ahí que esos edificios icónicos parezcan esculturas. Y así como de las estatuas no se espera que podamos entrar en ellas, estos edificios no tienen básicamente el cometido de servir a una función, sino el de hacer de espectáculo. Solo «permiten» de pasada la función (la de servir de museo, de sala de conciertos, etc.) Los edificios museísticos de Frank Gehry en Bilbao o de Zaha Hadid en Roma anulan ya por su mera presencia las obras que en ellos se exponen; yo, por mi parte, una vez dentro tuve al cabo de un rato la sensación de haber sido forzado.

De todo ello no había ni rastro en la capilla erigida en honor al hermano Klaus. Manifestaba un punto de vista radicalmente distinto. De ahí le venía el aura. Ni por un instante se cuestiona que también en este caso los planes y las ideas anteriores desempeñaron un papel determinante y es asimismo evidente que la capilla no se construyó «por sí sola», como resultado de una improvisación. Aun así, el edificio ya desde lejos da a entender que el arquitecto consideraba que «no somos nosotros los que sabemos, sino que es fundamentalmente cierto estado nuestro el que sabe». De ahí que la capilla no se convirtiera en una construcción alegórica, y eso que el riesgo de ello era considerable tratándose de un edificio religioso. No es alegórico porque se despliega de forma tan orgánica como una planta. Asocia lo que está abajo, en la tierra, con lo que está arriba, en el cielo, y al visitante le ofrece la posibilidad de vivir la propia existencia dentro de un nexo más amplio. Escribiendo sobre la arquitectura o, para ser más preciso, sobre la construcción, Heidegger se refirió a un cuádruple cuidado, que es, a su juicio, la esencia de todo habitar: «Cuidar la cuadratura, salvar la tierra, recibir el cielo, esperar a los divinos, acompañar a los mortales, ese cuádruple cuidado es la simple esencia del habitar» (Heidegger, p. 161). Esto, cuando se hace realidad, se lleva a cabo de forma tan sencilla que ni siquiera nos damos cuenta. Las consideraciones estilísticas, los aspectos prácticos o históricos, se vuelven entonces secundarios y solo cobra importancia lo que Zumthor llama «el sentimiento profundo de la melancolía».

De forma indirecta, esta profunda melancolía es también una reflexión sobre la arquitectura del siglo pasado. A partir de la Secesión, pero sobre todo de la Bauhaus, la arquitectura del siglo XX se caracterizó por el hecho de mirar decididamente al futuro. Como los poetas, los filósofos, los músicos y otros pensadores, también los arquitectos creían tácitamente que el mundo es transformable,

cambiable, que existe un futuro mejor. Que existe la salvación. Esta imagen del futuro se volvió con el tiempo cada vez más frágil y se desintegró en el último tercio del siglo. El posmodernismo rompió definitivamente con la idea de una evolución lineal propia del modernismo europeo y basándose en el «todo vale» trató la civilización como un parque de atracciones sin salida. Los llamados edificios «icónicos» que comenzaron a multiplicarse como setas como consecuencia de la arquitectura posmoderna y a los que cada vez más arquitectos procuraron luego ajustarse no ofrecen de entrada una imagen del futuro: mudos, declaran la guerra a toda metafísica. Estos edificios se encierran en un presente eterno y declaran este mundo el mejor de los mundos. Nunca ha estado el ser humano tan desorientado como en el umbral del tercer milenio, a la vez que nunca se ha creído tan poderoso y omnipotente.

La capilla construida en honor al hermano Klaus reflexiona también sobre esta situación. Por un lado, no contiene ni un solo elemento que se pueda definir como vuelto hacia el pasado. Arquitectónicamente es tan «actual» como cualquiera de los edificios icónicos. No alimenta nostalgia alguna por la arquitectura tradicional, representativa, que sugiera la salvación. Por otro lado, sin embargo, la «energía atmosférica» que emana (Zumthor, 2004, p. 28) sugiere que el encierro en el presente y la ausencia de una imagen del futuro es una situación indigna del ser humano. Este edificio lanza un mensaje en dos direcciones. Por un lado, libre de la arrogancia del «yo», no abriga ninguna fe en un desarrollo infinito. No abriga ilusión alguna respecto a la salvación como sí hacía la arquitectura modernista del siglo XX tácitamente incluso cuando solo se centraba en mejores condiciones de vida o en una calidad de vida digna del ser humano. Da a entender que la salvación no solo es una idea obsoleta, sino incluso una fuente de peligros tras las grandes catástrofes políticas del siglo XX. Que el siglo XX se ha acabado y ya no se puede volver a una arquitectura que aún abrigaba una imagen esencial del futuro. Por otro lado, sin embargo, da a entender también que con esto no podemos conformarnos, que el mundo no es un parque de atracciones sin salida, plagado de edificios icónicos. Que la sensibilidad a lo metafísico no es algo vinculado con una época histórica, sino el acompañante y nutriente de toda actividad espiritual. Que el sentido de la trascendencia tiene su razón de ser, aunque fuera de los marcos que ofrecen las religiones tradicionales.

La capilla del hermano Klaus no ofrece la salvación, pero tampoco acepta la ausencia de la salvación. De ahí que el edificio sea profundamente melancólico. Brinda la vivencia de una plenitud

espiritual en un mundo que asocia la felicidad con la comodidad y procura reducir la plenitud a la abundancia económica y a la infinitud de las informaciones.

# 4
# Excurso: un mueble

¿Se puede reivindicar la plenitud en una época que ha declarado la guerra a toda trascendencia y metafísica y para la cual el punto de vista principal y exclusivo es lo momentáneo, lo efímero? ¿Se puede hablar de «milagro», que el arquitecto Louis Kahn consideraba una de las metas importantes de la arquitectura? ¿O se ha convertido esto también en una metáfora vacía, como tantas otras cosas que durante milenios resultaron ser energía nutriente de la cultura europea, incluida la melancolía, la cual ha perdido ya definitivamente su amplio significado de antaño? Esta cuestión interesó al propio Peter Zumthor, quien ni siquiera se arredró ante el uso del término de «lo divino», que hoy por hoy suena definitivamente anacrónico: «Pero ¿cómo puede hacerse realidad en la arquitectura esta plenitud, en una época que carece de lo divino que dé sentido, y la realidad amenaza con desintegrarse en una marea de signos e imágenes?» (Zumthor, 2010, p. 32). Su pregunta plantea ni más ni menos si es posible despertar el sentimiento religioso en una época sin religión. ¿Puede el ser humano tener la experiencia de lo «divino» sin creer en Dios ni refugiarse en alguna religión?

Según Zumthor, sí, es posible. Lo aclaró con un simple ejemplo. En 1994 pronunció una conferencia con el título de *Las pasiones por las cosas*. Habló del amor por las cosas cotidianas, tangibles. Este amor, explicó, surge cuando el hombre es capaz de ver el misterio en la cosa más banal y lo sagrado en lo más profano. Unos dos siglos antes, Novalis lo definió como romantización: «Cuando doy a lo corriente un sentido superior, a lo habitual un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito una apariencia de infinitud, romantizo» (Novalis, p. 385). No es más que descubrir incluso en el objeto más sencillo aquello que antes se llamaba sagrado. Romantizar o permitir que aflore la pasión significa ampliar los horizontes y hacer

aparecer el mencionado «milagro». Algo así puede producirse incluso cuando toda una civilización está ocupada en «deshechizar» el mundo.

Estos conceptos aparentemente abstractos ocultan experiencias sumamente simples. También lo es el ejemplo de Zumthor. A sus dieciocho años de edad aprendió carpintería y el examen de maestría consistía en hacer un mueble diseñado por él mismo. En su caso, una cama y un armario. Eligió una madera de fresno, pues le gustaba ese material y su color. Preparó con minuciosidad todos los elementos de los muebles, prestó especial atención a los encajes, cuidó que los cajones y las puertas del armario se abrieran y cerraran con facilidad. Aspiraba a la forma perfecta. No solo entonces, siendo todavía un aprendiz de dieciocho años, sino también como arquitecto de fama mundial cuando décadas después diseñó un simple molinillo casero de pimienta. Cuando hace años vi ese molinillo en el escaparate de una tienda parisina especializada en cocinas, me fascinó su redondez impecable y su elegancia. A pesar de su salpimentado precio lo compré y solo meses más tarde, mientras lo acariciaba, me di cuenta por la diminuta firma grabada abajo que se trataba de un diseño de Peter Zumthor. En cuanto al armario, lo que le importaba sobre todo no era que las puertas y los cajones cerraran bien, sino que el conjunto presentara un buen aspecto por todos lados. No distinguió entre la parte delantera y la trasera; las ejecutó ambas con el mismo esmero. Dicho con sus palabras: «No recurrí al hábito de los carpinteros de llevar a cabo la trasera de los muebles de forma más barata y menos vistosa, convencidos de que de todos modos nadie la ve» (Zumthor, 2010, p. 49).

Este breve comentario lo dice todo. El joven aprendiz era circunspecto, en todos los sentidos de la palabra, incluido el teológico. Pues ¿quién ve la parte trasera de un mueble, siempre apoyada contra una pared? Nadie. A lo sumo aquel que lo ve todo. Solo el ojo divino es capaz de ver la trasera de un mueble, ese ojo que durante milenios todo el mundo sentía a sus espaldas y que se fijaba en todo el mundo. Luego, sin embargo, esa mirada empezó a enturbiarse y ya no se fijaba en nada y en nadie. Cuando aun así centellea algún resto de ella, ya no es la mirada exterior, divina, sino la mirada interna que aparece aquí y allá, ahora en esta persona, ahora en la otra, a veces por unos instantes, en otras ocasiones de forma duradera. No obstante, ya es siempre individual, vinculada a la persona. Porque el conjunto de la civilización no precisa de esa mirada –la mirada del todo–, considerando que con su bien lubricado funcionamiento es capaz de suplirla.



Peter Zumthor: *Molinillo de pimienta*

Cien años antes del examen de carpintero de Zumthor, a mediados del siglo XIX, John Ruskin escribió sobre algo semejante. Curiosa coincidencia es que Zumthor eligió como epígrafe para su libro *Atmósferas* una frase de una carta que Turner dirigió precisamente a Ruskin: «La atmósfera es mi estilo». Ruskin empezó a estudiar la historia de la arquitectura veneciana en los años cuarenta del siglo XIX, fue de palacio en palacio, examinó capa tras capa qué había añadido cada siglo al otro en el curso de las construcciones. A veces pedía una escalera para llegar a lo alto en alguna iglesia, allí donde desde abajo no se veía ya nada. También lo hizo en la iglesia de San Giovanni e Paolo: estudió y analizó las tumbas y sarcófagos. Dedicó particular atención a la tumba del dogo Andrea Vendramin, fallecido en 1478. Era uno de los monumentos funerarios más ornamentados. Ruskin, después de subir por medio de una vieja escalera al monumento cubierto de polvo y telarañas, descubrió asombrado que la estatua solo tenía una mano, esto es, que en el lado interior la piedra estaba sin labrar. Incluso la cara del dogo solo estaba cincelada a medias, de su cuerno ducal y de su capa de armiño solamente se veía la mitad. «Todo ello se debía sin duda –observó Ruskin– a que la

estatua del difunto únicamente podía verse desde abajo y desde el lado» (Ruskin, I, p. 34).

Ruskin no se conformó con explicar este hecho por las prisas o por una simple indiferencia. Vio en ello una «ausencia de alma» que iba aparejada a su juicio con un hundimiento moral y espiritual: «¿Qué hombre que tuviese el corazón en su sitio era capaz de detener la mano mientras trabajaba trazando los lánguidos rasgos del anciano, carentes ya de toda majestad, pero aun así santificados por la presencia solemne de la muerte, y alcanzaba la curvatura de la frente gris y de calcular entonces hasta la última vena que su trabajo llegaba allí y no más por los cequíes que le pagaban?» (Ruskin, I, pp. 34-35). Asoció esta ausencia de alma con el ocaso del arte y este a su vez con el ocaso de la fe. Al levantarse ese monumento funerario, Dios pasó evidentemente a un segundo plano. En lugar de ocuparse en la mirada omnividente de Dios, el artista ya solo se interesaba por los receptores terrenales y por satisfacer las expectativas de estos. La medida era el gusto de quienes estaban abajo. Había que acomodarse a su punto de vista. Y como el punto de vista de quienes estaban abajo en la iglesia era sumamente limitado, pues habían de doblar el cuello para mirar hacia arriba, solo cinceló la parte de la estatua que podía verse desde abajo. ¿Se habría fijado alguien en si la mano izquierda estaba también acabada? Según el escultor: no. Según Ruskin: sí. Concretamente aquel que lo ve todo: Dios. O, para ser preciso: aquel que es capaz de asumir la mirada de Dios. A comienzos del siglo XX, un arquitecto húngaro, Ödön Lechner, lo formuló de forma menos patética, pero con un espíritu similar: si no diseñara el tejado de los edificios con el máximo esmero posible, se avergonzaría ante los pájaros. La mirada de Dios o de los pájaros no es solo física, sino también metafísica.

Cuando Zumthor, a los dieciocho años, hizo la trasera de aquel mueble, actuó instintivamente en el espíritu de ese tipo de mirada. Es muy poco probable que a esa edad conociera la obra de Nicolás de Cusa *De visione Dei*, escrita en 1453, que es el documento hasta el día de hoy más bello sobre la idea de la «omnividencia». El ser humano a lo sumo podía aspirar a esa visión, dice de Cusa, puesto que su vista depende de los ojos, esto es, de un órgano sensorial determinado y limitado. En el caso de Dios, en cambio, la visión no solo significa el funcionamiento de este órgano, sino que forma parte de su propia esencia: «Tu ojo (*oculus*), Señor –escribe de Cusa– lo alcanza todo sin necesidad de volverse hacia allí. Que nuestro ojo deba volverse hacia un objeto se debe a que nuestra vista solo ve dentro de un ángulo de un tamaño determinado. El ángulo de tu ojo, en cambio, oh Señor, no

es de un tamaño determinado, sino infinito, es decir, un círculo, es más, una esfera infinita, ya que tu mirada es el ojo de la esfericidad (*oculus sphaericitatis*) y de la perfección infinita» (Kues, VIII). De Cusa habla en todo momento de Dios y de su visión. En su caso, sin embargo, no es tanto el Dios de los teólogos, sino más bien la medida ideal con la que hay que comparar la percepción sensorial humana, fundamentalmente limitada. El ser humano, dice de Cusa, debe aspirar a esa visión plena. ¿Y puede conseguirla? Sí. Por ejemplo, cincelando las partes de una escultura que normalmente no son visibles. O trabajando la parte trasera de los muebles, esa que permanece eternamente en la oscuridad, apoyada contra una pared.

Nos saluda aquí un anhelo ancestral del pensamiento europeo: ¿puede el hombre salirse del estrecho círculo de los sentidos para experimentar una manera de ver radicalmente distinta de la suya? Esta pregunta se plantea con particular insistencia en nuestra época en que –con la expresión de John Ruskin– Dios ha vuelto a desaparecer de la naturaleza. Y eso que no ha habido en la historia universal un período que haya tentado tanto a los hombres con la consecución de la totalidad y por consiguiente con una visión total. Esta totalidad, sin embargo, se revela cada vez más como la de la total transparencia. Nunca tanta imagen, nunca tanto espectáculo alrededor del hombre como hoy en día; hasta en lugar de nuestro cerebro hay imágenes, y cuando pensamos vamos moviendo las imágenes recibidas, vemos a través de su filtro el mundo que es en sí ya una serie infinita de imágenes acumuladas. Somos imágenes los unos para los otros, como imágenes estamos almacenados en esos millones de discos duros que han convertido todos juntos el mundo en un único disco duro. Este, sin embargo, bloquea el camino hacia el infinito del mundo interior.

«Quien ve en todo lo infinito, ve a Dios. Quien solo ve la Razón, únicamente se ve a sí mismo.» William Blake dirigió esta advertencia a quienes se fijan exclusivamente en ellos mismos. Ellos son los héroes de nuestro tiempo. Para celebrarse a sí mismos, intentan hacer visible todo enseguida. ¿Qué les importa aquel que quiere cincelar una mano que nadie ve o procura que la trasera de un mueble, siempre a oscuras, quede perfecta? Son gestos melancólicos, manifestaciones de un simple anacronismo. Tratan de introducir de vuelta lo invisible en el mundo de la transparencia.

# La melancolía de Anselm Kiefer

# 1

# Lo visible y lo invisible

«En esta oscuridad, lo más radiante de lo radiante, queremos adentrarnos», leo estas palabras escritas por un monje que vivió entre los siglos V y VI y que supuestamente llegó a Europa procedente de Siria, armado con audaces ideas. Luego escribió sus libros, que llegaron a ser las obras básicas de la mística europea, bajo el seudónimo de aquel Dionisio Areopagita convertido siglos antes por san Pablo. En vano busco su nombre en las obras que tratan de la melancolía. Aun así, tras leer sus escritos no me queda más remedio que incluirlo entre los grandes melancólicos europeos. Fue un místico que pensó sus propias enseñanzas hasta las últimas consecuencias. Enseguida percibí en sus escritos una profunda desesperación; todas sus manifestaciones iban en la dirección de combatirla. Divulgaba la gloria de Dios; pero al mismo tiempo quería curarse de su propia melancolía. De ahí que deseara ver asideros allí donde solo experimentaba su ausencia. Es más, como verdadero melancólico, consideraba la ausencia el terreno más seguro. Reconoció en la imposibilidad de conocer a Dios la prueba principal de su existencia. En su libro *Teología mística* continuó así la idea arriba citada: «mediante la ceguera y el desconocimiento queremos ver y conocer aquello que está por encima de la visión y del conocimiento, queremos ver y conocer a través del no-ver y del no-conocer» (Pseudo Dionisio Areopagita, II, 1).

Ver sin ver no es lo mismo que no ver viendo. Esto último es la manifestación de la ceguera cotidiana, de la oscuridad espiritual. Para el Pseudo Dionisio Areopagita, el síntoma de que el ser humano se ha quedado en la superficie. Tantea entonces a ciegas, coge ahora esto, ahora aquello, en nada permanece, cualquier cosa lo distrae. Estoy convencido de que, si Pseudo Dionisio Areopagita resucitara, diría, hablando de las herramientas electrónicas del siglo XXI y de los medios

digitales, que tratan de imponer esa atención dispersa a todo el mundo. Quien está así paralizado en su alma no ve el bosque de tanto árbol. O, dicho con palabras de Heidegger, quien por cierto estudió con detalle a Pseudo Dionisio Areopagita, no ve por los entes el ser.

Todo lo contrario ocurre cuando el hombre ve sin ver. Entonces su atención se concentra y no solo percibe con nitidez las cosas a su alrededor, sino que su mirada, como un rayo láser, las atraviesa. Descubre incluso aquello que por lo demás resulta imperceptible. Más de un milenio después, otro místico, Jakob Böhme, llamará visión de gracia aquella que es capaz de «atravesar árboles y piedras, los huesos y la médula, y nada puede detenerla, pues destruye en todas partes la tiniebla (sin romper el cuerpo de las cosas)» (Böhme, cap. 16, 7).

Ver sin ver significa por tanto que el ojo, con un sentido infalible, quita la cáscara de las cosas y extrae lo oculto en su interior. Imagino que debe de haber tenido un ojo así Miguel Ángel, capaz de ver en el bloque de mármol crudo al ángel que allí se escondía y trabajar luego la piedra con el buril hasta liberarlo. Curiosamente, su antecesor melancólico, Pseudo Dionisio Areopagita, también describió lo que se conseguía viendo sin ver estableciendo un paralelismo con la escultura: «Pues eso es visión y conocimiento verdaderos y alabanza suprarreal de lo suprarreal mediante la abstracción de todas las realidades. Como un escultor que para plasmar lo esencial ha de recurrir a las manos y al martillo para despojar al mármol de toda materia que obstaculiza la visión pura de la forma todavía completamente oculta.» Así conoceremos según él «esa incognoscibilidad que es tapada por todo lo conocido en las realidades y esa oscuridad suprarreal que es tapada por cuanta luz hay en las realidades» (Pseudo Dionisio Areopagita, II, 1).

Claro que la oscuridad oculta por todas las luces ha de ser, según la lógica mística, más radiante que todas ellas. Pseudo Dionisio Areopagita no esconde que considera esa tiniebla idéntica a la esencia divina y la asocia con un fuego que, si bien es lo más radiante y luminoso, permanece oculto e incognoscible para los terrenales. No hay manera de acceder directamente a ese fuego; solo podemos acercarnos por los escalones de un complejo orden. Pseudo Dionisio Areopagita lo describió en su libro *De caelesti hierarchia*, en el que presentaba los coros de los ángeles que rodeaban el trono de Dios. Este orden, explica, es invisible, pero, como demuestra el ejemplo de Miguel Ángel, aun así se puede percibir si se dispone de la mirada adecuada. Lo invisible puede hacerse visible. De lo cual se deduce, además, que todo lo visible guarda algo invisible.

La imagen o la escultura mencionada por Pseudo Dionisio

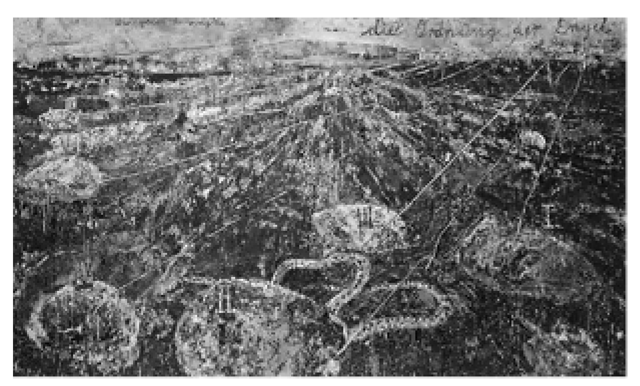
Areopagita (y Miguel Ángel) es visible, palpable, asible, pero al mismo tiempo guarda aún algo dentro. Su propia invisibilidad anterior, que no ha desaparecido, sino que precisamente se ha hecho «visible». La imagen y la escultura no solamente representan lo invisible, sino que le dan, por así decirlo, un cuerpo. Lo que en ellas es visible y palpable no es secundario o menor en relación con su invisible precedente sino que posee el mismo valor. Remite a algo –lo invisible– de tal forma que es idéntico a ello. Entre ambos –lo perceptible y lo imperceptible– se abre un abismo insuperable; sin embargo, ambos son idénticos de un modo indistinguible. Por eso se llaman insondables las grandes obras de arte en el lenguaje cotidiano. Podemos contemplarlas (escucharlas, leerlas, palparlas) hasta la saciedad, pero no nos cansamos de ellas, pues siempre guardan también lo inaudible, lo ilegible, lo impalpable.

Lo que en ellas es perceptible resulta ser inasible; pero hasta qué punto es asible a pesar de todo lo revela el deseo insaciable con que nos entregamos una y otra vez al placer de los sentidos. Antiguamente, se explicaba por la infinita distancia y aun así la inconmensurable cercanía entre la esfera terrenal y la celeste. Se consideraba que demonios y ángeles ayudan al ser humano a no caer en la nada o, dicho de otro modo, a no ser víctima de la abstracción vacía, pero también a no caer de bruces, esto es, a no ser tampoco prisionero del mundo de los sentidos. Hoy en día no podemos decir mucho más al respecto, a lo sumo utilizamos otras palabras. Ya no debemos a los demonios o a los ángeles que nos movamos entre las dos esferas, sino que tratamos de describir con conceptos psicológicos o hermenéuticos la dualidad en que vivimos. Estos, sin embargo, tampoco pueden disipar nuestro desconcierto al comprobar que, siendo seres finitos, nos enredamos una y otra vez en el problema de la infinitud; que, siendo mortales, no paramos de darle vueltas a la inmortalidad. Dicho de otro modo, que no cesamos de plantearnos preguntas que ya volvieron melancólico también a Pseudo Dionisio Areopagita.

# 2

# El orden melancólico de los ángeles

En 1983-1984 el artista alemán Anselm Kiefer realizó un cuadro que ya por sus dimensiones (330 × 555 cm) absorbe literalmente al espectador. Escribió el título en la esquina superior derecha de la tela: *El orden de los ángeles* (*Die Ordnung der Engel*). Remitía de forma inequívoca a la obra de Pseudo Dionisio Areopagita, *Sobre la jerarquía celeste*. Kiefer representa a los nueve ángeles referidos por el místico del siglo VI con la ayuda de formas abstractas que yacen sobre un campo yermo, sin labrar. De cada una de ellas una delgada línea de plomo se dirige hacia arriba, donde se pueden leer los nombres de cada uno de los ángeles. Las letras oscuras flotan sobre el horizonte como una advertencia de mal agüero escrita por una mano invisible. *Mene tekel*. De manera parecida flota en el célebre grabado de Durero una inscripción sobre el lejano mar: *Melencolia I*. En aquel grabado, el rostro del ángel sentado en primer plano se ha ensombrecido quizá precisamente al ver esa inquietante inscripción.



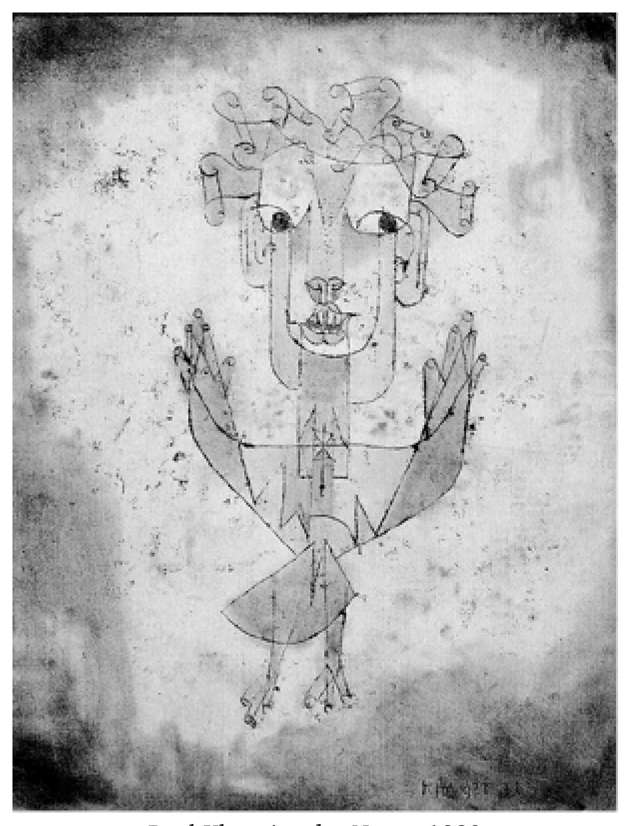
Anselm Kiefer: *El orden de los ángeles*, 1983-1984

La mano invisible se desvela en la esquina superior izquierda del cuadro. Como firma, sin embargo, no se lee el nombre de Kiefer, sino

el de Dionisio. Kiefer, sin embargo, cambió deliberadamente dos letras, convirtió Areopagita en Aeropagita. Según Mark Rosenthal, el monógrafo del pintor, este se refería con el juego de palabras al aire invisible, al que a lo sumo podemos referirnos a través de la escritura y que es la residencia de los ángeles. Al mismo tiempo contiene el verbo francés *aérer*, o sea, en español «airear», y evoca también el aeroplano (Rosenthal, p. 137). Hasta qué punto era deliberado ese «error» queda demostrado por una obra de Kiefer realizada poco después, entre 1984 y 1986, también titulada *El orden de los ángeles* (que continúa una serie de cuadros con un título similar). En este caso, las nueve formas abstractas han sido sustituidas por nueve piedras. Estas yacen sobre un terreno pelado, salino, con manchas entre pardas y amarillentas como huellas de un fuego subterráneo, y en el fondo se ven las olas del mar. Las piedras que manifiestan el orden de los ángeles rodean una enorme hélice de avión hecha de plomo. ¿Sería el trono de Dios? La hélice representa el aire invisible, el cuarto elemento junto a la tierra, el agua y el fuego latente en el cuadro. Y al mismo tiempo remite al movimiento en espiral que, según Pseudo Dionisio Areopagita, caracteriza a los espíritus divinos (véase Beierwaltes, p. 78).[4]

La hélice sirve para volar, para permanecer en el aire, igual que las alas en el caso de los ángeles. Garantiza vencer la gravedad, separarse de la tierra. Al separarnos de la tierra –como escribió Pseudo Dionisio Areopagita–, «nos separamos de todo lo existente» y nos distanciamos de todo aquello que «obstaculiza la visión pura de la forma oculta». Con las formas ocultas se pueden relacionar también esos aviones desgastados de grandes dimensiones y de sucio color gris que no mucho después, en 1989, realizó utilizando plomo. De modelo le sirvieron los bombarderos Messerschmitt empleados por la aviación alemana en la Segunda Guerra Mundial. Esos toscos cuerpos de aviones resultan amenazantes, pero al mismo tiempo son también las encarnaciones del fracaso y de la ruina. Deberían llevar bombas, pero al mismo tiempo parecen bombas quemadas. Son mortíferos, inmóviles, toscos. Dan la impresión de atrezos prehistóricos. Más inquietantes que la destrucción que habían de provocar. Sus cuerpos parecen pesados reptiles, de los que difícilmente cabe imaginar que fuesen capaces de volar. A lo sumo de arrastrarse. Aun así, Kiefer los asoció con los ángeles. Más concretamente con uno solo. A la exposición de 1989 en la que presentó esos aviones le puso el siguiente título: *El ángel de la historia*. El título es un préstamo; Kiefer se refería al ensayo histórico-filosófico de Walter Benjamin, *Sobre el concepto de la historia*. En ese escrito de 1940 aparecía por primera vez

el «ángel de la historia». Benjamin evocaba allí un cuadro de Paul Klee. Benjamin había comprado el cuadro en 1921 y no se separó de él hasta su muerte. «Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa un ángel que da la impresión de estar a punto de alejarse de algo que mira fijamente. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta, las alas desplegadas. Ese debe de ser el aspecto del ángel de la historia. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Allí donde ante nosotros aparece una serie de hechos, él ve una única catástrofe que va acumulando ruinas sobre ruinas sin cesar y nos las va arrojando a los pies. Le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Sin embargo, desde el paraíso sopla una tempestad que se ha enredado en sus alas, tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. La tempestad lo impulsa irresistiblemente rumbo al futuro al que da la espalda, mientras ante él va creciendo el montón de ruinas hacia el cielo. Lo que llamamos progreso es esta tempestad» (Benjamin, p. 966).



Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920

En el cuadro de Klee, el ángel está frente a nosotros, los espectadores, y fija en nosotros su mirada aterrada. Hubo quien

consideró (Carl Djerassi, por ejemplo) que Benjamin vio en el cuadro algo que no está en él en absoluto: el ángel mira directamente hacia el espectador que se encuentra frente a la obra y no hay ni ruinas ni escombros que se acumulen delante de él. Aun así, Benjamin tiene razón al hablar de ruinas y escombros. Estos, sin embargo, no se ven en el cuadro, sino que se amontonan delante de forma invisible. Ruinoso es el mundo que se extiende ante el cuadro y ante el que el ángel no cesa de retroceder. Benjamin escribió sus tesis en 1940. En 1956 se publicó la estremecedora novela de Gert Ledig, *La represalia*, que trata de los setenta minutos del bombardeo sobre una ciudad alemana anónima, con una minuciosidad implacable, sin ningún sentimentalismo, sin acusaciones ni autojustificaciones. En ese libro, hasta las ruinas son destruidas y por tanto también el pasado y el futuro. También a Ledig se le presenta la imagen de una tempestad aniquiladora en relación con el «progreso»: «El progreso aniquiló el pasado y el futuro» (Ledig, p. 177). El progreso se produce cuando incluso se destruyen las ruinas con la promesa de un futuro supuestamente mejor que desde luego nunca llega, sino que se aplaza continuamente a un lejano porvenir. Benjamin todavía creía en un futuro así. Ledig, con las experiencias de la Segunda Guerra Mundial a sus espaldas, no se hace ilusiones. Tal como escribió, ni siquiera podemos hablar de un Juicio Final, ya que este supone una idea del futuro, una redención. De esta, sin embargo, no hay huellas en la historia del siglo XX.

Lo que aterra al ángel de Klee es vernos. Para él somos nosotros el montón de ruinas y escombros, con nuestra historia y nuestra cultura de las que tan orgullosos nos sentimos. Nosotros, los espectadores, cargamos con todo el pasado de la humanidad, no existe nada a lo que podamos endosarlo, nosotros mismos somos la catástrofe, nosotros, los que aún vivimos, pero representamos también a quienes han muerto, da igual cuándo. Nosotros somos el montón de escombros, al menos según la interpretación de Benjamin. Quienes reciben la mirada del ángel de Klee viven todos en la misma franja de tiempo atemporal y son por tanto coetáneos entre sí. Pertenecen a esa secta que Kierkegaard denominó *symparanekromenoi*: la secta de quienes murieron juntos, que eran muertos ya en vida, pero a todo esto viven también en la muerte, viven su vida mortífera. Ellos o, para ser exactos, nosotros somos aquellos «que no creemos en el juego de la alegría o en la felicidad de los necios, no creemos nada salvo en la infelicidad» (Kierkegaard, 1909, p. 227).

El ángel de Klee fija la mirada en la legión de los muertos en vida. La historia en la que clava la vista es el terreno de la melancolía.

Atemporalidad mortífera, catástrofe que se repite sin cesar. Lo mismo debe de haber sentido también Pseudo Dionisio Areopagita, profundamente melancólico en el fondo de su alma. Cuando escribía sobre el ser más allá del ser también él huía de la historia, buscaba una salida de la catástrofe que lo rodeaba por doquier.

Kiefer tituló su exposición, pues, *El ángel de la historia*. Sus aviones son los ángeles mensajeros de la interminable catástrofe, de la metafísica negativa. Los ángeles de la melancolía. En 1989 colocó en la parte posterior de un ala de avión un poliedro de grandes dimensiones y puso a la obra el nombre de *Melancholia*. Ese poliedro es como una imagen de marca, se identifica al instante. Apareció por primera vez en el grabado de Durero de 1514, *Melencolia I*, con esa forma peculiar e inolvidable. El «héroe» de Kiefer, Pseudo Dionisio Areopagita, diría de este poliedro que es el símbolo del «ser más allá del ser». Un cuerpo perfecto dentro de su género. Asociado a un avión incapaz de emprender el vuelo, emana melancolía precisamente por su perfección. Al fin y al cabo, la melancolía transmite la idea de orden y de perfección pero de tal forma que la presenta al mismo tiempo como algo inalcanzable, lejano, propio de un espejismo. Vuelve perceptible el orden haciéndole perder el pie. Sentimos tanto más el anhelo de él cuanto más en vano intentamos asirlo.



Anselm Kiefer: *Melancholia*, 1990-1991

En 1998, Kiefer realizó una serie fotográfica de veinte piezas titulada *Al principio* (*Am Anfang*), en la que el poliedro de Durero aparece varias veces. En alguna está solo, en otras se presenta en varios ejemplares y también sucede que se lo puede ver roto. El poliedro es allí como un principio fundamental: la vida fue concebida en melancolía y esta será también la responsable de su destrucción. En

un óleo de gran formato de 2003, un cuerpo plegado, parecido al poliedro, desciende desde lo alto. Es como si la mano de Dios se introdujera en la creación; al principio de los principios, cuando vio «ser buena la luz, y la separó de las tinieblas» y separó «aguas de aguas, las que estaban debajo del firmamento de las que estaban sobre el firmamento», pero la tierra no produjo aún «hierba verde, hierba con semilla, y árboles de fruto con semilla cada uno» (Génesis 1; 4, 7, 12). A ese yermo carente de toda vida desciende la melancolía, como la escalera que aparece en un cuadro de 2008 también titulado *Al principio*. Allí el lugar del poliedro es ocupado por una escalera de plomo cuyos dos extremos se hallan fuera del marco de la obra. Solo se ven las aguas que «estaban debajo del firmamento» y las que «estaban sobre el firmamento» (Génesis 1, 7). Abajo el mar interminable, con olas gigantescas, que recuerdan a los cuadros de Caspar David Friedrich, así como a los fantásticos lienzos del mar tempestuoso de Courbet; y arriba las nubes revueltas que flotan sobre las aguas como el espíritu de Dios (Génesis 1, 2). La escalera garantiza el paso entre las dos esferas; podría verse también como la versalita de Jacob por la que «subían y bajaban los ángeles de Dios» (Génesis 28, 12; véase Tillmann, p. 923).

Kiefer se aferra al poliedro de Durero también más tarde. En un cuadro de 2004 flota en lo alto; ya no lo transporta un avión, sino que es él mismo un aparato volador. El título en este caso: *Melancholia*. En Durero, el mundo estaba atestado de toda suerte de instrumentos y artefactos. En Kiefer es todo árido y desierto. Como si estuviéramos después de un ataque nuclear. El poliedro flota sobre el paisaje como un cuerpo que irradia malos augurios; lo destruye todo a su alrededor. En otro cuadro, también titulado *Melancholia*, se ve un paisaje similar, pero el poliedro ha sido sustituido por una nube entre parda y amarillenta. Visto desde el poliedro anterior da la impresión de que este ha estallado expulsando un color tóxico, como hacen algunos animales acuáticos. Con el paso de los años, Kiefer asocia imágenes cada vez más agresivas con la melancolía. Los aviones bombardean la tierra con melancolía; el poliedro provoca un incendio universal; la melancolía se precipita sobre la tierra en forma de una nube tóxica.

La melancolía es como un ácido que corroe la superficie familiar de los objetos, erosiona cuanto parecía fiable. Puede surgir en cualquier sitio, sin avisar. Aparece como el mensajero de un mundo extraño y luego desaparece de forma tan injustificada como ha llegado. Sin embargo, mientras está presente todo lo refiere a sí misma. Elimina el mundo de sí y proyecta una luz nueva, hasta entonces desconocida, sobre las cosas. Es la melancolía como el

poliedro de Durero. Un enorme bloque de piedra, imposible de labrar. Podemos explicarla e interpretarla, pero al final resulta inasible e indigerible. Permite ver el mundo desde una perspectiva opuesta. La perspectiva de la muerte. Para ser más precisos, de la muerte que no cesa de impregnar la vida y que como una marca de agua se transparenta en todo cuanto vive.[5] Decreación, cuyo resultado es un universo negativo. Como si se hubiera decapitado la creación, igual que en su día a Hipatia, la filósofa de la antigüedad, con cuya muerte sus asesinos parecían haber revocado la creación.

4. Lo apoya la obra de Kiefer *Fe, esperanza, caridad* de 1984-1986, en la que una hélice de tres aspas simboliza que los tres principios no cesan de girar el uno con el otro.

5. En la película *Parsifal* (1982) de Hans Jürgen Syberberg, la melancolía aparece en una perspectiva similar. En el primer acto, en el curso de la ceremonia de los caballeros que custodian el Santo Grial, no se ve un banquete en el que se consume pan y vino, sino que el poliedro del grabado de Durero es arrastrado por el mágico paisaje del cuadro *El templo de Juno* en Agrigento de Caspar David Friedrich. Este cuadro es en sí profundamente melancólico: el templo en ruinas que se ve mientras se pone el sol da la impresión de que los seres humanos se han extinguido en la tierra y solo esas ruinas recuerdan el hecho de que aquí hubo una vez una cultura. En la película, Parsifal debería salvar la civilización humana; sin embargo, todo el mundo de imágenes de la obra sugiere que ello solo puede ocurrir a través de la melancolía; por no hablar de la música, empapada de «la mirada melancólica del amor». Eso opinaba Nietzsche de la obertura, aunque en realidad se puede decir respecto a toda la ópera.

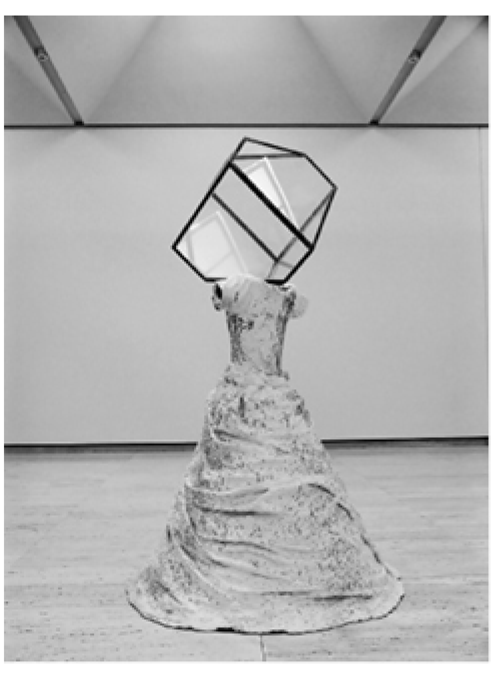
# 3

# Hipatia

Anselm Kiefer la evocó también a ella en relación con la melancolía. En 2002 realizó un grupo de tres piezas escultóricas, *Las mujeres de la antigüedad*. Las tres mujeres eran Mirtis, poeta griega del siglo VI a. C., Candidia, pensadora mística asesinada (tras largas investigaciones no he logrado decidir si Kiefer no pensaba quizá en Candidia, la hechicera romana varias veces mencionada por Horacio), e Hipatia, filósofa a la que mataron los cristianos. Las tres figuras femeninas de tamaño casi natural llevan unos miriñaques que les llegan al suelo, así como una parte superior correspondiente. Ninguna de ellas tiene cabeza. En el lugar de la cabeza de Mirtis hay un libro abierto de plomo; en el de Candidia, un haz de alambres afilados. La más llamativa es Hipatia, pues en el sitio de su cabeza está el poliedro de Durero. En este caso, no lo lleva un avión Messerschmitt, sino una mujer frágil.

Hipatia es de este modo la encarnación de la melancolía. Vivió entre los siglos IV y V en Alejandría y como seguidora de Plotino y de Porfirio difundió las teorías de la filosofía neoplatónica, estudió matemáticas y astronomía, escribió sobre estas materias libros que luego se perdieron y transmitió el sentido de los misterios antiguos a un público siempre numeroso. «Admirado alzo la vista hacia ti y tu palabra, como hacia la constelación de Virgo que luce el cielo. Pues todo tu hacer y pensar se enfila hacia lo alto, noble Hipatia, manantial de dulces discursos, estrella inmaculada de la erudición», escribió el poeta Páladas de Alejandría, su contemporáneo, comparando a la filósofa, particularmente bella según se cuenta, con la constelación de Virgo (*The Greek Anthology*, p. 400). Por su popularidad, Hipatia despertó los celos de los cristianos que vivían en la ciudad y que, instigados por Cirilo, el patriarca de Alejandría, la asesinaron cruelmente. La desnudaron, la mataron con piedras y tejas, la

descuartizaron (supuestamente con la ayuda de conchas de ostras) y al final la quemaron (Socrates Scholasticus, *Historia ecclesiastica*, VII, 15). Cirilo debió de sentirse satisfecho; quizá por eso fue luego canonizado.



Anselm Kiefer: *Mujeres de la antigüedad* (detalle de conjunto de tres esculturas, *Hipatia*), 2002

La Hipatia histórica fue la representante del espíritu ilustrado y de la igualdad intelectual de la mujer. En Kiefer, sin embargo, encarna la melancolía. No se sabe si tiene cuerpo. Su falda roza el suelo, no se le ven los pies; los brazos están cortados de cuajo, y no tiene cabeza. A todo esto, da la impresión de una mujer frágil y delgada que en cualquier momento podría emprender el vuelo. Una mujer sin cabeza ni manos, es más, sin cuerpo que –a juzgar por las arrugas con forma de espiral de los pliegues de su falda– es aun así muy capaz de dar vueltas para bailar y difundir la melancolía a su alrededor, sin dejar intacto a nadie que entre en su círculo. Un maniquí que incluso mutilado surte un efecto erótico. El poliedro, sin embargo, que ocupa el lugar de su cabeza hace que la figura sea tan absurda como el paisaje de Durero debido a ese enorme bloque de piedra. El bloque consistente en varias placas de vidrio transparente parece una jaula que mantiene prisionera la mortífera transparencia. No obstante, la propia figura también da la impresión de estar presa: como si estuviera encerrada en sí misma. Prisionera de su propia ominosa gracia. Al mismo tiempo atrayente y repulsiva. Un ente congelado en

ser una criatura. En palabras de Ingeborg Bachmann:

Soy un muerto que anda por ahí
no estoy registrado en ninguna parte
desconocido soy en el reino de los prefectos
sobrante en las ciudades doradas
y en la tierra verde

hace tiempo rechazado
legados me han sido solo

el viento el tiempo y el sonido

(*Exilio*)[6]

Hipatia es la vicaria de la nada. Está excluida de todo, su hogar son el viento, el tiempo y el sonido. Lo inasible. Como el yo del poema de Bachmann, esa mujer-estatua no tiene sitio en ninguna parte, ni entre los vivos, ni entre los muertos. Kiefer incluso echa ceniza en ese poliedro que sustituye la cabeza, en esa jaula de cristal, señal ancestral del duelo y del pesar (Job, 2, 12), y evoca al mismo tiempo lo efímero, el miércoles de ceniza cuando es preciso recordar lo siguiente: «polvo eres y en polvo te convertirás». Con la ceniza, Kiefer remitía también a sus propias obras anteriores: por ejemplo, el cuadro *Flor de ceniza*, cuyo título había extraído de un poema de Paul Celan, *Estoy solo* («Estoy solo, pongo la flor de ceniza / en el jarro lleno de sombra madura. Boca hermana, / pronuncias una palabra que sigue viva ante las ventanas / y en silencio sube por mí lo que he soñado»). Y con Celan se relacionan dos cuadros anteriores: *Margarethe* (1981) y *Sulamith* (1983), los cuales se asocian a su vez con los dos últimos versos de la *Fuga de muerte*: «tu cabello de oro Margarethe / tu cabello de ceniza Sulamith».

Hipatia es pariente de ellas. La ceniza las relaciona. Los bordes relativamente brillantes del poliedro evocan el cabello rubio de la aria Margarethe, la ceniza que se halla dentro, a su vez, el destino de la judía Sulamith. Y esa escultura guarda a la hermana de Celan convertida en ceniza y al anónimo muerto viviente de Bachmann. Contemplando cuadros y esculturas de Kiefer nos viene a la mente la célebre frase de Adorno, según la cual «es bárbaro escribir un poema después de Auschwitz» (Adorno, 1977, p. 30). El propio Adorno la matizó luego: «No quiero atenuar la frase de que es bárbaro escribir un poema después de Auschwitz: de forma negativa se evidencia allí el

impulso que anima la literatura comprometida» (Adorno, 1976, p, 125). Sin embargo, la que se ha difundido por doquier no es la variante «atenuada» de ese veto, sino la primera, la «dura», hasta convertirse en tópico. La poesía de Celan refuta de por sí la declaración de Adorno, y Kiefer da una respuesta parecida en el ámbito de la pintura (véase Huyssen, p. 40). Las pinturas y esculturas que recurren incluso a la ceniza y se sumergen en plomo, pero también la figura etérea de Hipatia demuestran que el sufrimiento no es apropiable. La experiencia, todo lo que experimenta quien sufre, no se puede transmitir; sí se puede y se debe transmitir, sin embargo, que el sufrimiento es inseparable del mundo humano, es más, una condición de este hasta tal punto que sin él el hombre no puede ser llamado hombre. Es más, las obras de Kiefer (y de Celan y de Bachmann) indican que el arte en sí no puede concebirse sin transmitir el sufrimiento en este plano existencial. Los paisajes de sus cuadros están barridos por el huracán de la historia. Los títulos extraídos de poemas de Paul Celan (*Briznas de la noche*, *Estoy solo*) proyectan la experiencia del Holocausto sobre los paisajes y la convierten en atemporal. El Holocausto no se puede asociar con un único grupo humano, sino que es universal. El Holocausto: *condition humaine*, destino vigente para todos al que nadie puede sustraerse. Ser hombre significa ya ni más ni menos que nacer en esa historia universal que, tal como escribe Georges Bataille, creó junto a la Acrópolis las cámaras de gas. Los paisajes de Kiefer no tienen ni un solo punto que no oculte a un muerto, ni una migaja que no consista en el polvo de alguien fallecido hace un tiempo. Estos muertos son numerosísimos. Si resucitaran todos, no cabrían en el globo terrestre.

En nuestra época, en que por doquier se procura tapar el dolor y se niega durante las veinticuatro horas del día que forme parte esencialmente de la vida, en que todo trata de la comodidad, del placer, de la exclusividad del instante, de la irresponsabilidad respecto al pasado y al futuro, la celebración del sufrimiento en la obra de Kiefer es un síntoma del regreso de la ancestral melancolía. No se trata de sentimentalismo, sino de que nada como el sufrimiento es capaz de abrir ciertas perspectivas. El ser humano se identifica consigo mismo en el sufrimiento de manera que a la vez va más allá de sí mismo. Se vuelve sensible a lo metafísico; no con su saber, no con su intelecto, sino con todo su ser. Por eso es el hombre sufriente anacrónico en nuestra civilización y por eso lo marginan en el mundo: con su mero ser perturba el gran juego social de la negación de la metafísica.

La melancólica Hipatia lleva sobre los hombros la historia del siglo XX que concluyó dos años antes. Pone un punto final a los dos

milenios anteriores. Auschwitz no conmocionó la fe cristiana en la salvación, sino que la destruyó. En su día, los cristianos acabaron con la pagana Hipatia en nombre de la salvación. En estos cristianos se venga Hipatia, proclamando la imposibilidad de salvar al hombre. De la salvación ya no queda ni rastro.

6. Kiefer ha realizado varios cuadros con el título *Solo el viento, el tiempo y el sonido* (uno de ellos se encuentra en el edificio del parlamento alemán) y en ellos se ven enormes espacios desiertos que dan la impresión o de un desierto reseco o de un mar helado e inmóvil. Todo parece extinto, aunque a veces se ven los contornos de un edificio de función indeterminada y en otras cuelga, como una profecía inquietante, un gigantesco libro abierto, de plomo, en lo alto.

# Los límites del cuerpo

# 1

# Bajo la máquina de tatuar

Cuando trato de recordar qué significaba para mí en su día, en mi infancia, el cuerpo, ya que solo podía percibir el mundo encerrado en este cuerpo, mis recuerdos resultan sumamente diversos. Los que más quedaron en mí son los relacionados con heridas. Casi me corté el dedo índice izquierdo con un cuchillo para el pan. En el lago Balatón una concha grande me abrió el dedo gordo del pie derecho. Al chocar contra una columna me hice una brecha en la frente. Cuando pienso en esos episodios, no recuerdo tanto el dolor como la visión de la carne abierta. De pronto veía algo que hasta entonces se ocultaba en la oscuridad. Era aterrador. En cada ocasión volvía a cobrar conciencia de que no tenía ni idea de lo que había bajo mi piel. Que lo más cercano estaba a una distancia infinita de mí. Vi lo que había de permanecer siempre oculto, al menos mientras viviera. No fueron lesiones graves, pero memorables; sus cicatrices se ven todavía. Mi cuerpo guarda su recuerdo.

Sin embargo, memorables son también las órdenes y expectativas relativas a mi cuerpo. Lávate las manos. Límpiate las orejas. Saca la mano de la boca. Lávate bien los dientes. Arréglate bien después de ir al lavabo. No corras como un loco. No te rasques la herida. Ponte la mano delante de la boca al bostezar. No te hurgues la nariz. Saca la mano del bolsillo cuando saludes. Esas órdenes son al menos tan memorables como las heridas. Se han instalado en mis instintos. Mi cuerpo las recuerda como las cicatrices. Cierto es que no recuerdo que me dolieran. Claro que las cicatrices tampoco duelen ya. Lo cual me lleva a sospechar. ¿Es posible que aquellas órdenes me dolieran en su momento? ¿Aunque no fuera de la manera en que un cuchillo o algo parecido se clavó en mi carne? Si tuviera un instrumento especial, ¿podría ver también sus cicatrices en mi cuerpo? «Solo aquello que no deja de doler se queda en la memoria», escribió Nietzsche (Nietzsche

5, p. 295). Esto también vale a la inversa: mucho de lo que queda en la memoria ha estado relacionado con algún dolor. Y no está en absoluto excluido que ese dolor siga vivo, aunque yo no lo sienta porque me he acostumbrado tanto a él.

Mencionaré otro cuerpo. Para ser exacto, la espalda de una muchacha que un verano estaba delante de mí en una cola. Hacía mucho calor y ella llevaba descubierta la espalda bronceada por el sol. La cola era larga, tuve tiempo para observarla. Me habría gustado, hasta me habría parecido erótico, si la mirada no hubiera vuelto una y otra vez, obsesivamente, al tatuaje que llevaba debajo de la nuca. Un texto iba del hombro izquierdo al derecho. No me resultó fácil descifrarlo, pues las letras eran ringorrangos, los trazos se cruzaban unos con otros. Además, el texto no estaba en húngaro. Las letras formaban palabras y estas a su vez una frase que decía lo siguiente: *to thine own self be true*.

Estábamos en una tienda de comestibles en una aldea húngara. Sospeché por los rasgos de la muchacha que quizá no tenía muy claro el sentido exacto de esas palabras; aunque algo supiera de inglés, difícilmente conocería la palabra «thine»; y sin duda tampoco le interesaba de dónde provenía la cita. Del trazo barroco, pero al mismo tiempo impecablemente simétrico y ordenado de las letras deduje que un patrón debió de servir como base para el tatuaje. Los escaparates de los tatuadores están llenos de esas muestras. Luego miré en internet y comprobé que se trata de un modelo sumamente popular. Accedía a un mundo hasta entonces desconocido para mí.




*To thine own self be true*

La cita era del *Hamlet* de Shakespeare, concretamente de la tercera escena del primer acto. «Sé fiel a ti mismo», así se traduce. Lo dice

Polonio a su hijo Laertes cuando este se dispone a viajar a París. Antes le describe largo y tendido los peligros que le acechan y luego le advierte que ha de prestar atención a su situación económica. Y a continuación le dice: *to thine own self be true*. En otras palabras: no vivas por encima de tus posibilidades. Compra solo lo que te permite tu cartera, no pidas prestado. Así que no se trata de la autenticidad de la personalidad, que es como hoy en día suele interpretarse la advertencia de Polonio según el espíritu de la Ilustración, sino de un consejo eminentemente práctico: no gastes más dinero del que tienes. Recomendación que la muchacha delante de mí en la cola no siguió, a juzgar por la cesta de la compra bien llena que llevaba. Todo lo contrario.

Observaba a la muchacha, observaba su espalda y trataba de imaginar lo que nunca había visto: el proceso del tatuaje. Según dicen, hoy en día se lleva a cabo sin dolor, apenas se nota nada. Para mí, sin embargo, sí se asocia al dolor que en otro tiempo debía de acompañarlo: pinchazos de las agujas, pinturas cáusticas, sangre, inevitables estremecimientos, suspiros e incluso lágrimas. Hoy en día seguro que no es así; antes, en cambio, «las agujas de escribidoras destilaban un líquido corrosivo que hoy ya no está permitido utilizar» (Kafka, p. 159-160). He extraído estas palabras de la obra de quien con más precisión describió el proceso del tatuaje: Franz Kafka. En su relato *En la colonia penitenciaria*, el viajero que ha ido a visitar la colonia observa un aparato de tatuaje pensado hasta el último detalle y utilizado para grabar en el cuerpo del condenado la sentencia que se le aplica. Incluso, por ejemplo: *to thine own self be true*. La sentencia se introduce mediante un dibujo complejo y difícilmente descifrable en una parte de la máquina llamada diseñador y provista de una batería eléctrica y se escribe luego por medio de una rastra de largas púas en el cuerpo del condenado que yace atado a una cama situada abajo. «Allí, en el diseñador, está el engranaje que gobierna el movimiento de la rastra, y ese engranaje es regulado según el dibujo que corresponda a la sentencia» (Kafka, 154). Lo curioso es que el condenado no solo no conoce la sentencia, sino que tampoco sabe que ha sido condenado. Solo en el curso del procedimiento se entera de que ha cometido una falta y en qué consiste esta. Sin embargo, no escucha la sentencia con el oído, ni la lee con los ojos, sino que la comprende con el cuerpo. La sentencia se le graba en el cuerpo, el condenado la conoce «en su propio cuerpo» (Kafka, p. 150). El procedimiento dura doce horas; y cuando el condenado comprende finalmente su falta, él mismo llega a su fin. «Finalmente la rastra lo atraviesa por completo y lo arroja a la fosa, donde se estrella contra el

agua ensangrentada y la guata» (Kafka, p. 156).

Mirando a la muchacha en la tienda de comestibles y el tatuaje que llevaba en la espalda y viendo la epidemia de tatuajes que se está extendiendo en todo el mundo, y que cada vez más gente se tatúa voluntariamente, hasta podría decir que vivimos todos en una colonia penitenciaria. En una colonia en la que por el momento nadie intuye que ha cometido una falta y menos aún que ha sido condenado. A todo esto, la ejecución del castigo está ya en marcha, aunque estamos lejos todavía de la hora doce de Franz Kafka, en la que la iluminación y la destrucción se producirán al mismo tiempo.

Se está ejecutando una sentencia de la que por el momento poco sabemos. Basta, sin embargo, con pensar en la epidemia de tatuajes que recorre el mundo para comprender que el cuerpo humano está cada vez más a merced de una fuerza que comienza a inundar la esfera terrestre. El ser humano dispone cada vez menos de su cuerpo; y si bien considera que decide libremente, en realidad hace lo que se espera de él. Un síntoma es el hecho de que hoy en día se haya convertido en generalizada la aspiración a mostrar cada cual su cuerpo, es más, a exponerlo públicamente. El ideal es el cuerpo perfecto, impecable. Lo mejor sería uno diseñado por ordenador, aunque por el momento es una meta lejana, de manera que hay que conformarse con aproximar el cuerpo a un ideal abstracto. El tatuaje es la señal de un cuerpo que se lleva con orgullo, igual que la moda de la depilación íntima: ¿qué sentido tiene sino sobre todo el de mostrar el cuerpo a los demás?

El cuerpo «está de moda». Para ser más exacto, ha sido puesto de moda y ahora empieza a culminar su culto que comenzó a principios del siglo XIX cuando Friedrich Ludwig Jahn elevó la cultura física de los jóvenes a asunto nacional en Alemania. Jahn desarrolló con detalle cómo había que ejercitarse, comportarse e incluso vestirse. Sus objetivos políticos: mediante el ejercicio físico y la introducción de deportes de masas, educar a los jóvenes para el patriotismo y contribuir de paso a la unificación alemana. Fue considerado uno de los padres intelectuales del fuertemente nacionalista movimiento de asociaciones estudiantiles (*Burschenachaften*) y estuvo relacionado de manera indirecta con la tristemente célebre quema de libros que se organizó cerca de Wartburg (que por un lado copió la famosa quema de libros realizada por Lutero en diciembre de 1520 y por otro sirvió de modelo a la de 1933, véase Münkler, p. 319); los jóvenes enardecidos y en buena parte antisemitas no solo tiraron a la hoguera entre muchas otras obras el Código civil de Napoleón, sino también la obra de Saul Ascher escrita expresamente contra Jahn (*Die*

*Germanomanie [La germanomanía]*, 1815). Las consideraciones políticas de aquel momento están prácticamente olvidadas hoy en día, pero los mandatos morales han demostrado ser duraderos. Los jóvenes han de ser lozanos, felices, contentos de vivir, declaraba Jahn con un tono que no admitía contradicción. Revelador es, sin embargo, de lo que es preciso abstenerse para tal fin: «del impulso de las pasiones, de la presión de los prejuicios y de los temores de la existencia». Para que no hubiera malentendidos, insistía: «disfrutar alegremente de los dones de la vida, no sumirse con tristeza en lo inevitable, no paralizarse por la angustia». Sus palabras, que incluso se inscribieron en la fachada de su vivienda, parecían destinadas directamente a sus contemporáneos, a Novalis y a Kleist, a Leopardi y a Keats, a Caspar David Friedrich y a Schubert. A esos grandes melancólicos a los que sí llenaba de angustia la existencia, que sí se sumían con tristeza en lo inevitable, a los que sí paralizaba el dolor. Había que tapar su camino, evitar su destino. Y sobre todo poner entre paréntesis el dolor de la existencia. «Mi alma está tan llena de heridas –escribe Kleist a su prima– que, por así decir, cuando saco la nariz por la ventana, hasta me duele la luz que la ilumina» (Kleist, p. 883). Pues sí, era lo que quería impedir Jahn, quien, si resucitara, registraría satisfecho que hoy por hoy se ha convertido en mandato generalizado lo que él todavía solo soñaba como solitario partisano. Por doquier se espera una cara con expresión de felicidad; se exige mostrar lozanía, satisfacción, alegría de vivir, tal como auguró Schiller en su *Oda a la alegría* mucho antes de que los Novalis y compañía entraran en escena.

La moda y culto del cuerpo es la manifestación de una alegría sin alma. El mundo virtual, en un sentido estricto, de la pornografía procura marginar el erotismo, el cual sí abre las profundidades insondables ocultas en el cuerpo. La pornografía, que alcanza dimensiones industriales y funciona, además, industrialmente, ya no solo domina por doquier nuestra idea de la sexualidad, sino que impregna y determina casi todas las esferas de lo público. En apariencia se trata de la liberación del cuerpo y de los sentidos; pero la monotonía latente en el fondo de la pornografía, la repetición incesante de la que, por muy monótona que sea, no podemos desprendernos, demuestra que no son en absoluto los derechos y exigencias ancestrales del cuerpo (sean cuales sean) los que se imponen, sino todo lo contrario: se trata de un mecanismo calculado con la cabeza fría, ayuna de toda pasión y subversión. Bajo la máscara de la liberación todo se subordina a la gélida racionalidad. He ahí el secreto de la pornografía: la promesa de una libertad que pueda mantenerse en todo momento bajo control. Esa libertad –o liberación–

no se asocia al desenfreno sino, todo lo contrario, a una sobria presencia de ánimo.

Esta sujeción, este imperceptible sometimiento, ese cálculo desprovisto de toda emoción, esto es, la lógica de la pornografía, le pone el sello a todo. Influye en la manera en que funcionan la política y la representación de intereses económicos, la industria del entretenimiento, los medios de comunicación de masas, el deporte profesional y el mundo de la moda, e incluso el arte subordinado a puntos de vista comerciales, desde las artes plásticas hasta la industria del libro, la del libro y la de la música. Así han resultado más atractivas la alegría forzada que la felicidad, la glotonería que la satisfacción, la prisa continua que la contemplación, la búsqueda del placer que la alegría de vivir. En la tradición europea, desde hace milenios, han sido otras cosas el bien supremo. Hoy en día la comodidad se ha convertido en el bien supremo. Así como la pornografía ha marginado el erotismo, se han marginado de la esfera de la vida los puntos de vista que durante milenios han alimentado como un cordón umbilical la cultura, siempre advirtiendo de las maneras más diversas hasta qué punto somos insignificantes en el universo, hasta qué punto estamos entregados, somos contingentes, hasta qué punto no podemos salir de la sombra que sobre nosotros proyecta algo desconocido que es inconmensurablemente más grande que nosotros. La manera de ver pornográfica –trátese de la sexualidad, de la política, del arte– procura eliminar de la vida, como en su día hiciera Jahn, la angustia provocada por la existencia, el dolor, el espanto ante lo Inevitable. Y eliminar la melancolía, que siempre abre una brecha a través de la cual el ser humano puede regresar a sí mismo, liberándose de la red de las expectativas generales.

En el relato de Kafka, el oficial que mostraba al viajero los misterios del aparato de tatuaje decía: «¡Cómo captábamos todos la expresión de transfiguración de aquel rostro torturado, cómo manteníamos nuestras mejillas al resplandor de esa justicia finalmente conseguida y ya evanescente!» (Kafka, p. 160). Somos testigos de esa «transfiguración» en todo el mundo; el culto del cuerpo sano y en apariencia desatado distrae definitivamente la atención del hecho de que el cuerpo está a merced de tantas leyes y órdenes ajenas, debe responder a tantas exigencias, debe estar tan continuamente a la vista con sus tatuajes que la persona que vive dentro de ese cuerpo difícilmente puede sentirlo suyo sin reservas. Empezando por la cirugía estética y pasando por la moda del *wellness* y el culto del *fitness*, lo que se produce es la colonización del cuerpo a nivel mundial. El verdadero pecado, por el que el mundo comienza a dar la

impresión de que la terrible maquinaria de Kafka acabará imponiéndose, es haber podido empujar hacia la periferia aquello que para los grandes melancólicos del romanticismo era evidente, y que hoy en día todo ello solo pueda existir como anomalía, como enfermedad.

El aparato de tatuaje de Kafka graba la sentencia en el cuerpo de todos nosotros, pero apenas lo percibimos, ya que desde hace tiempo no «llevamos» nuestro propio cuerpo. Nuestro cuerpo y nosotros, los que lo llenamos, vivimos como dos extraños el uno junto al otro, enclavados el uno en el otro.

Pero ¿de quién es cuerpo sino de quien habita dentro de él?

# 2

# ¿De quién es el cuerpo sino de quien habita dentro de él?

Si se tuviera que responder con una sola palabra: de los demás. De quienes –en palabras de Rilke– «al niño» ya lo vuelven para que no vea lo que el poeta llama «lo abierto» y de quienes en consecuencia no hacen más que tatuar sus expectativas en el cuerpo. A finales del siglo XVIII, William Blake, viendo esta «vuelta» de los niños estalló así: «Mata al niño en la cuna antes de abrigar deseos irrealizados». Y fue él también quien dijo: «Los tigres de la cólera son más sabios que los caballos de la instrucción.» Ambas frases provienen de *Los proverbios del infierno* (de *El matrimonio del cielo y el infierno*). Blake atacó de forma apasionada a quienes querían convertir a los hombres en caballos adiestrados y apoyó de forma tan radical la liberación del cuerpo que muchos lo tuvieron por enfermo mental en su época. Solo se lo comenzó a valorar en el siglo XX, sobre todo por parte de quienes deseaban liberar el cuerpo de las manillas invisibles que lo sujetaban: los surrealistas y los poetas *beat*, con Allen Ginsberg a la cabeza.

«Los caballos de la instrucción.» En los escritos de Blake no he encontrado ninguna huella de que conociera las cartas de Lord Chesterfield a su hijo. Aun así, estoy convencido de que al escribir *Los proverbios del infierno*, uno de los textos más radicales de los últimos tres siglos, dirigía sus palabras al entonces ya fallecido lord. Lord Chesterfield (1694-1773) fue uno de los epistológrafos más famosos del siglo XVIII. Escribió más de cuatrocientas cartas a su hijo ilegítimo, Philip Stanhope, empezando en 1738, cuando el niño tenía seis años, hasta 1768, cuando este falleció. La empobrecida viuda del joven las vendió a un editor, que las publicó un año después de la muerte del lord, en 1774. Las ediciones se fueron sucediendo: en los siglos XVIII y XIX el libro tenía que estar en la biblioteca o sobre la chimenea de cualquier familia bienestante. Se trata de la guía de comportamiento más famosa y más leída, la última en su género. Su título podría ser:

¿Cómo hacer de un niño un caballo adiestrado? Se relaciona con los proverbios de Blake más o menos como la *Crítica de la razón práctica* de Kant, y su imperativo categórico, publicada en 1788 con la ópera *Don Giovanni* estrenada un año antes. «Sé tan soberano que nadie te llegue a la suela de los zapatos», podría ser la consigna de Don Giovanni. Kant, en cambio, si hubiera viajado a Praga para asistir al estreno de la ópera, quizá habría dirigido su imperativo precisamente a Don Giovanni: «Obra según la máxima que pueda servir al mismo tiempo como ley universal.»

He aquí algunos consejos de Lord Chesterfield, extraídos al azar de la correspondencia. En sociedad fíjate bien en todos, observa el comportamiento y los modales de los demás, aprende cómo se sientan, cómo se levantan, cómo conversan, cómo sujetan el bastón, qué hacen con las manos, cómo tienen los pies. Etcétera, etcétera. Para concluir así: «¡y atente a ello!» (5 de septiembre de 1748). De la correspondencia de más de mil páginas, por la que, por cierto, Dickens definió a Chesterfield como el mejor escritor inglés, se desprende la imagen más consecuente de la cultura del comportamiento moderno y al mismo tiempo la más terrible. La empresa de Chesterfield no carece de precedentes: los libros de Maquiavelo, de Baldassare Castiglione o de Baltasar Gracián también ofrecían modelos y espejos a los lectores. La diferencia fundamental es que, mientras estas guías hacían hincapié en la singularidad y la particularidad del individuo, en su excelencia en el sentido estricto de la palabra, Chesterfield en cambio lo hacía en la adaptación, en la integración, en la domesticación, esto es, precisamente en la renuncia a la singularidad. La consigna de la cultura del comportamiento en el siglo XVII podía ser lo que dice el protagonista de *La verdad sospechosa* del dramaturgo español Juan Ruiz de Alarcón: «Quien vive sin ser sentido, / quien solo el número aumenta / y hace lo que todos hacen, / ¿en qué difiere de bestia? / Ser famosos en gran cosa, / el medio cual fuere sea. / Nómbrenme a mí en todas partes, / y murmúrenme siquiera...» (Acto primero). El ideal de Chesterfield, a su vez, es el «número»; el punto de vista supremo: no te distingas de nadie. Observa en todo momento el grupo en que te encuentras: «es algo que todo individuo debe a la mayoría» (16 de octubre de 1747). En otras palabras: la principal tarea del individuo consiste en adaptarse a la mayoría. Los lectores ideales de las guías de comportamiento de los siglos XVI y XVII debían de ser los sujetos de los retratos renacentistas, los cuales no guardan ninguna relación sustancial con el fondo que se ve detrás de ellos, sino que destacan como estatuas del entorno. Los lectores ideales de Chesterfield, en cambio, son los alumnos de las orlas de bachillerato

que, vistos desde cierta distancia, se parecen fantasmagóricamente unos a otros. Los primeros son los representantes de una cultura aristocrática del comportamiento; Chesterfield, a su vez, a pesar de ser un lord, es el típico adalid de la cultura de comportamiento burguesa.

Lo que más llama la atención en las cartas: trata de llevar a su hijo al camino de una forma de vida correcta a través del espeso laberinto de las prohibiciones. Bombardea al muchacho con una plétora de consejos en apariencia inofensivos: sé paciente, no discutas, no mientas, sé reservado, no ofendas a nadie, escucha hasta el final los argumentos de los demás, piensa antes de hablar. Todo esto acompañado de un comportamiento adecuado: sé bien educado, saluda correctamente, mira a la persona con la que hablas, compórtate bien. Para ello, sin embargo, también es necesario no llamar la atención en el grupo en que te encuentras: tu vestimenta ha de ser adecuada, pero no llamativa, para de este modo «evitar todo lo singular» (9 de octubre de 1746). Y la mejor manera de evitar la singularidad y la excelencia es imitar a los demás (30 de octubre de 1738), emular su cortesía, su comportamiento, el modo de tratarse unos a otros, la levedad y diversidad de su conversación. Para ello, como es lógico, hay que saber moverse de la manera adecuada, por lo que el lord en el curso de los años no cesa de insistir en la importancia de un profesor de baile. Contrata a uno, al mejor, escribe a su hijo, que vive en diversas ciudades europeas y estudia con su preceptor. Pero no para saber bailar, sino para aprender a sentarse, levantarse, permanecer de pie, utilizar las manos, ponerse y quitarse el sombrero, sujetar la taza de té o de café o los cubiertos, coger el salero o el pimentero en la mesa, caminar, pasear o simplemente darse prisa sin correr, todo ello del modo más correcto.

Y así llegamos enseguida a la reglamentación del cuerpo. El poder, el ya mencionado poder de la mayoría sin nombre y sin rostro debe penetrar en todas las fibras del cuerpo. Este ya no pertenece a quien reside en él. No te rasques en sociedad por mucho que algo te pique. Cuando hables, articula correctamente, no hables entre dientes. Pero cuando abras la boca, procura que esta no huela, así que mantén limpia la dentadura; lávatela con una esponja y agua tibia durante cuatro o cinco minutos todas las mañanas y luego después de cada comida, cinco o seis veces al día, y entonces tu aliento olerá bien. Pero no solo has de mantener limpia la dentadura, sino también las manos y por supuesto también las uñas: no te las cortes demasiado, sino más bien con forma de media luna, y cuando te laves las manos empuja un poco la piel, no dejes que cubra las uñas. Presta también atención a las orejas; no las toquetees y lávatelas una vez al día. No te metas los

dedos en la boca y sobre todo no te hurgues la nariz (curiosamente, se lo advierte varias veces a su hijo en el curso de los años). Usa un pañuelo, pero ni se te ocurra echarle un vistazo en sociedad por ver los mocos que te has limpiado o lo que has escupido. Mientras hables no cojas a tu interlocutor de la mano o del brazo ni le toques los botones de la ropa. En una palabra, pórtate con disciplina. Y controla también tu rostro; no te rías, sino que limítate a sonreír, pero de tal manera que la cara no se desfigure. Resulta fácil contener la risa, advierte a su hijo: «Es fácil contener la risa mediante un poco de reflexión» (9 de marzo de 1748).

Pues sí, ha sonado la palabra mágica: reflexión. Si se la posee, se puede evitar el peligro más grande, cuyo nombre es: «cuerpo mal educado» (9 de marzo de 1748). El lord insiste más de una vez en que la principal meta a su juicio es llegar a tener gracia: «Te lo repito y te lo volveré a repetir eternamente: LA GRACIA, LA GRACIA, LA GRACIA» (12 de abril de 1749). De las cartas de Chesterfield, sin embargo, se desprende un concepto sumamente peculiar de la gracia. En su opinión, la gracia es un apéndice de la reflexión continua y por tanto precisamente lo contrario de lo que Heinrich von Kleist denominará «gracia» en su escrito *Sobre el teatro de marionetas*. Para Kleist «a medida que, en el mundo orgánico, la reflexión se vuelve más oscura y débil, la gracia se manifiesta allí más radiante y dominante» (Kleist, p. 345). Esto, aplicado a su propia vida, significaba que intentaba escapar de las ataduras que le apretaban cada vez más y asociaba la gracia con esa libertad universal, cósmica, a la que Blake aspiró durante toda su vida. Para Chesterfield, en cambio, la gracia surgía precisamente como resultado de la reflexión. Teniendo en cuenta su serie de ejemplos, la gracia significa la aceptación de las reglas de comportamiento aceptadas por la mayoría. La gracia: la bella organización de las ataduras que sujetan al individuo. Para Chesterfield, significaba considerar en todo momento a los demás, con el resultado de que la voluntad de la mayoría anónima y sin rostro elimina del hombre cuanto en él es individual y singular y lo coloca en un caballete de tortura, como al condenado en la obra de Kafka, para grabarle en el cuerpo mediante una máquina las órdenes y sentencias en apariencia eternas, pero en realidad muy propias de este mundo terrenal. «Lo repito y vuelvo a repetirlo y lo seguiré haciendo sin parar», escribe en relación a otro de sus consejos y luego añade: «la actitud, las maneras, la gracia, el estilo, la elegancia y todo lo demás que sirve de adorno, a partir de ahora solo deberás fijarte en ello» (11 de febrero de 1751). Repetirlo hasta la saciedad, tatuarlo en el cerebro para que el cuerpo y el alma se conviertan finalmente en una

maquinaria bien engrasada. «Somos una maquinaria compleja –escribe–, y aunque solo disponemos de un resorte principal que lo mueve todo, tenemos una cantidad ingente de pequeñas ruedas que también giran, y aceleran o ralentizan o incluso detienen el movimiento» (19 de diciembre de 1749). Esta maquinaria es, para expresarlo con los términos de Julien de la Mettrie, el «hombre máquina», del que Chesterfield, amigo personal de Voltaire, Fontenelle y Montesquieu, tal vez había oído hablar. «¿Son todavía seres humanos, se pregunta uno... o quizá solo máquinas de pensar, escribir y hablar?», se preguntará cien años más tarde Nietzsche observando a sus contemporáneos (Nietzsche, 1, p. 282) y viendo que las enseñanzas de Chesterfield habían dado ya sus frutos por toda Europa. El hombre es una máquina que, no obstante, es preciso cuidar, puesto que se estropea con facilidad. Sin embargo, no se estropea por una enfermedad, sino porque en esos casos emerge su singularidad, del caballo adiestrado surge el tigre furioso y empieza a poner en riesgo a la mayoría, esto es, el funcionamiento bien engrasado de la sociedad. Control, vigilancia permanente, transparencia total, tal como imaginó una generación más tarde el compatriota de Chesterfield, Jeremy Bentham. Este soñó con la prisión ideal en la que el guardia pierde de vista al reo. A Chesterfield le habría encantado encerrar a su hijo en una prisión, lógicamente con él como guardia. Escribiendo desde Londres ya amenaza a su hijo con algo así cuando este, a los quince años de edad, se encuentra con su preceptor en Leipzig, a mil kilómetros: «Te advierto seriamente que en Leipzig te rodearán cien espías invisibles; y me enteraré exactamente de todo cuanto haces y de casi todo cuanto dices» (30 de julio de 1747). Y lo repite meses después: «te aseguro que muchos ojos te vigilan» (21 de septiembre de 1747).

La aspiración a la perfección, sin embargo, a menudo se lleva un chasco. Según la idea del lord, la disciplina externa y la interna han de devenir indistinguibles: el objetivo final es que el muchacho haga suyos los mandatos y expectativas externas, se identifique con ellos y al final los incorpore a sus instintos. Lo que al principio parece un castigo –Chesterfield, en el fondo, no hace más que adiestrar al muchacho y presenta la privación como el mayor don– al final da la impresión de ser el bien supremo. Debido a la permanente repetición, los consejos se distorsionan y se convierten en órdenes, y como estos suenan días tras día, uno se transforma en un caballo de mina: ni siquiera puede imaginar que pueda haber otro tipo de vida. El objetivo final de ese terror psicológico es que el deseo supremo de la persona sea convertirse en víctima.

Leyendo esas cartas hoy en día nos encogemos de hombros. Es más, ni siquiera las leemos, tan tópico nos parece todo. Virginia Woolf fue la última que, a comienzos de los años treinta del siglo pasado, se tomó la molestia de leerlas y escribió un ensayo brillante sobre ellas, lleno de reservas e incluso con cierto tono de burla. Pero ¿por qué no las leemos? Porque nos las sabemos de memoria y respondemos de todas maneras a las expectativas del lord. No nos hurgamos la nariz en sociedad, nos tapamos la boca cuando bostezamos, sabemos qué hacer con nuestros líquidos corporales, y así sucesivamente. Lo que en el siglo XVIII aún había que aprender, aunque fuese a costa de sangre, sudor y lágrimas, en el siglo XXI ya parece de lo más lógico y natural. Nuestros instintos más privados están preparados, a la espera de satisfacer las expectativas del público. Obedecemos de forma servicial a los mandatos de Chesterfield, como si nos hubiera hipnotizado. Kafka aún tenía claro los peligros inherentes a ello; hoy en día, sin embargo, ya ponemos voluntariamente el cuello bajo el aparato de tatuaje.

Stanhope, el hijo ilegítimo, todavía se resistía a poner el cuello. «Controla totalmente tu estado de ánimo», ese era según Chesterfield el criterio principal (15 de enero de 1748), pero el muchacho no estaba dispuesto a escucharlo. En vano la vigilancia, en vano los espías, Stanhope se oponía. Un conocido del lord se encontró en Alemania con el muchacho y luego, ya de regreso en Londres, informó de su actitud. «Me contó que en sociedad te comportabas a menudo de la manera MÁS MOLESTA, te mostrabas dejado, ausente y distraído, cuando entrabas en una habitación te presentabas con suma torpeza, a la mesa tirabas continuamente el cuchillo, el tenedor, la servilleta, el pan, etcétera, y que has descuidado tu cuerpo y tu vestimenta hasta un punto que no puede permitirse a ninguna edad, pero menos aún a la tuya» (22 de septiembre de 1749). Para el padre, el ideal es el cuerpo controlado por completo; el hijo, en cambio, por el momento todavía se comporta como un salvaje, sus instintos se imponen a los mandatos culturales. Siente aún que existe algo más importante que el autocontrol, que las ataduras asumidas voluntariamente.

El cuerpo tiene que aprender a comportarse, para lo cual es preciso sujetarlo mediante normas invisibles. El cuerpo visible y palpable es rodeado como por un cincho, por otro cuerpo, el invisible y social, el cual hace casi invisible el cuerpo real y verdadero. Contemporáneo de Chesterfield fue John Wesley, uno de los fundadores del movimiento metodista, quien pensaba de modo parecido sobre la educación. Seguía en ello los consejos de su madre Susanna Wesley, quien en una carta dirigida en 1732 a su hijo describía con detalle sobre qué

principios se había basado para educar a sus retoños (¡diecinueve en total!): «Al cumplir un año (algunos incluso antes) ya aprendían a temer la vara y a llorar solo en silencio, por lo cual se evitaron muchas castigos que de lo contrario habrían merecido; y el sonido horroroso de los llantos infantiles apenas se escuchaba en casa: es más, la familia vivía con tal calma que parecía que no hubiese allí niños» (Clarke, p. 262). El cuerpo social casi invisibiliza el cuerpo real, físico, sintiente. Como si no hubiera habido allí niños. Sin embargo, ese cuerpo considerado ideal que en realidad funcionaba en gran medida por el control social comenzó a demostrarse sumamente frágil justo cuando aquello que Chesterfield denominó un «cuerpo bien educado» se convirtió en mandato moral: entre los siglos XVIII y XIX. Fue como si el «cuerpo bien educado» hubiera provocado el «cuerpo mal educado»: pensemos en cómo se desfiguran hasta volverse irreconocibles los cuerpos humanos en las novelas del Marqués de Sade, cómo se desintegran el cuerpo de Olimpia en el relato de Hoffmann *El hombre de arena* o el de Kunigunda en el drama *Käthchen von Heilbronn* de Kleist, cómo se distorsiona hasta el absurdo el deseo de crear un cuerpo perfecto en la novela *Frankenstein* de Mary Shelley, o cómo se desarticulan los cuerpos en algunos dibujos de Blake, de tal forma que su amigo pintor Henry Fuseli podía hablar con razón de la «anatomía emancipada del maestro Blake» (Bloom, p. 23).

Resulta fácil imaginar que en la fantasía de Chesterfield, mientras procuraba adiestrar el cuerpo de su hijo para que alcanzara la perfección, las figuras de Sade, Hoffmann, Mary Shelley o Blake aparecían como ejemplos aterradores. Tras el «cuerpo bien educado» surgía el mundo incontrolable de las pasiones, de los deseos, de las fantasías. Antes difícilmente habría sido imaginable. Para que el físico pasara hasta tal punto al primer plano, es más, se convirtiera en algo exclusivo, había que extraer el cuerpo del contexto metafísico del que antes era una parte evidente. El cuerpo, y con él todo el ser físico-espiritual del ser humano, comenzó a limitarse cada vez más a lo mero físico, tal como se muestra de la manera más espectacular en las obras del Marqués de Sade.

Sade y Chesterfield. Difícil pensar dos posiciones más contrarias. Aun así, el verdadero sádico era Chesterfield; Sade, en cambio, mientras abría las puertas a lo oscuro, liberaba la melancolía que Chesterfield tanto temía, pero que, como una marca de agua, impregna también sus cartas. Chesterfield era el verdadero pornógrafo, él, el siempre contenido, elegante, equilibrado y cortés lord, quien nunca reía, solo sonreía, y quien incluso a solas, entre las cuatro paredes, se comportaba como si estuviera en un escenario.

Únicamente se interesaba en calcular cada uno de sus gestos y movimientos, en cómo regular con la mente fría y sobria el cuerpo que, sin embargo, jamás quiere obedecer y siempre seguir su propio camino. Sus consejos y preceptos parecían inofensivos; todos juntos, sin embargo, se posaban con un peso enorme sobre su hijo. Con el peso de la pornografía del tópico. Estos tópicos provienen en muchos casos de la mejor de las intenciones; aun así, a menudo provocan el efecto contrario. Béla Hamvas escribió lo siguiente en relación con los tópicos: «Nada es capaz de agitar tanto el remolino pecaminoso latente en la imaginación del hombre como precisamente el tópico. Por eso ocurre que un discurso o un sermón dominical despierta las vilezas ocultas en lo más hondo del ser humano, es más, las estimula» (Hamvas, pp. 27-28). También Chesterfield pronunciaba discursos y sermoneaba, esto es, educaba a su hijo. Pero es muy posible que el muchacho, mientras leía las instrucciones de su padre, se volviera en espíritu en algo así como la criatura de Frankenstein: lleno de cicatrices, de heridas que jamás se curaban, de pulsiones oscuras. Y si hubiera vivido lo suficiente, habría adquirido las obras del Marqués de Sade, lecturas prohibidas entonces en toda Europa. Pues fue de Sade quien veía las ataduras realmente como ataduras y no las embellecía convirtiéndolas en inocentes expectativas, fue él quien mostró la destrucción que acompaña al dominio de sí mismo, qué abismos trata de tapar aquello que se denomina un «cuerpo bien educado». ¡Cuántas heridas y lesiones debe sufrir aquel que desea conseguir un cuerpo así!

Y como herederos de la Ilustración, ¿quiénes pueden, con el corazón tranquilo, asegurar de sí mismos estar libres de esas cicatrices, heridas y pulsiones?

# Francis Bacon

# 1

# El taller de Francis Bacon: el foco del incendio del espíritu

Cuando leí la noticia, en noviembre de 2013, de que en la subasta de Christie's en Nueva York, el precio de un tríptico de Francis Bacon había alcanzado, tras solo seis minutos de puja, los 142,4 millones de dólares, enseguida pensé en el tantas veces fotografiado taller de Bacon, el más atestado, más enrevesado y según muchos más desordenado de los talleres. La subasta, desde luego, también fue superlativa. Esta obra de Bacon fue la pintura más cara adjudicada hasta el momento en una subasta, adelantando a *El grito* de Munch, que año y medio antes había alcanzado los 119,9 millones de dólares en Sotheby's. El comprador anónimo fue identificado al principio como la princesa catarí Sheikha Al-Mayassa, quien además de formar parte de la dirección del Museo de Arte Islámico de Catar, en los últimos años ha gastado cerca de mil millones de dólares en la compra de obras de arte contemporáneo. En 2013 ocupó el primer lugar en la lista de Art Review de los cien personajes más influyentes en el mundo artístico contemporáneo. El edificio del museo situado en Doha combina elementos arquitectónicos islámicos con la perfección estéril de la actual arquitectura estrella en occidente. Un ejemplo arquitectónico de la encarnación del orden, el polo opuesto del taller de Bacon. Contemplando la fotografía de la joven princesa, creo descubrir sobre todo las huellas del orden: esa mirada pone primero orden en las cosas a su alrededor y solo después echa un vistazo a lo que realmente ha ordenado. Me da la impresión de ver una capa de la pintura de Bacon en sus ojos: los espacios fríos y estériles que Bacon con un par de pinceladas plasmó en sus lienzos para luego llenarlos con algo que no es ni frío ni estéril, sino como una lava candente. También en el caso de la obra subastada. Desde luego, no conseguí percibir la lava candente en los ojos negros y radiantes de la princesa. Cierto es que nunca los vi en vivo. Luego supe que no había tenido

ningún sentido fantasear con aquella princesa; al cabo de unos meses, una millonaria norteamericana, Elaine Wynn, declaró que ella había comprado el tríptico que luego cedió en depósito –en parte por cuestiones fiscales– al Portland Art Museum de Oregón. Lamenté esa desilusionante noticia, la cual, sin embargo, no me impidió seguir relacionando la obra de Bacon con la princesa.

La obra realizada en 1969, un tríptico de grandes dimensiones, representa a Lucian Freud, amigo pintor de Bacon diez años más joven que este. Se conocieron en 1945 y mantuvieron una estrecha amistad durante décadas; a menudo se veían todos los días, durante meses. La segunda esposa de Freud llegó a quejarse de que su marido pasaba más tiempo con su amigo que con ella. Bebían juntos y derrochaban el dinero juntos: en carreras de caballos y juegos de azar. Bacon despreciaba el dinero hasta el punto de que, cuando ingresaba una suma importante, a veces la tiraba en el sentido estricto de la palabra; en una ocasión llegó a esparcir dinero con ambas manos por la calle. Tengo delante de mí una foto de los años setenta en la que se ve a ambos en una esquina; los dos van bien vestidos, con gabardina, camisa blanca, corbata. Como si no vivieran en plena época *beat*. Su mirada, sin embargo, no es en absoluto tan pacífica. Freud mira hacia el fotógrafo con una expresión ligeramente agresiva, como pidiendo explicaciones por la intromisión. La cara de Bacon, a su vez, es como la de una fiera apaleada; no se sabe si se dispone a atacar o a gemir por miedo.




Harry Diamond: *Francis Bacon y Lucian Freud*, 1974

Resulta difícil imaginar sobre la base de esta fotografía que por aquel entonces ambos recibían millones de dólares por un cuadro. Y más difícil aún imaginar que Bacon pintaba sus cuadros en un local estrecho, tan atestado que uno casi no podía moverse ahí dentro. ¡Y

eso que pintaba trípticos de grandes dimensiones! No cabían en las paredes. Cuando en 1969 pintó los tres grandes cuadros sobre Freud, cada uno de los cuales alcanzaba metro y medio por dos aproximadamente, se trasladó a un taller grande del Royal College of Art, para trabajar en ellos en paralelo. En su casa habría sido imposible.

«Vaya pocilga», fue lo primero que dijo John Edwards, amigo de Bacon, al entrar por primera vez en el taller abarrotado, enrevesado y caótico. Bacon protestó. Solo así podía trabajar, dijo, solo así se garantizaba la tranquilidad. Había estructurado el espacio según sus exigencias internas en el curso de los años. Se había trasladado en 1961 al número 7 de Reece Mews, en el barrio londinense de South Kensington. Instaló el taller en la planta baja de esa casa de aspecto puritano, en lo que fuera un establo de pequeñas dimensiones, y durante tres décadas, hasta su muerte en 1992, allí comenzó su trabajo todas las mañanas. A todo el mundo le llamaban la atención las pequeñas dimensiones del lugar, que recibía la luz solo a través de una claraboya. Bacon solo podía trabajar en un cuadro a la vez. Resulta difícil pensar cómo pintó sus grandes trípticos si no iba al Royal College. Incluso en lo más alto de la fama mundial y de la riqueza trabajaba allí. Y eso que no le habría costado nada alquilar un taller como el de Anselm Kiefer o el de Ellsworth Kelly, quienes habían de recurrir a un patinete o a un escúter para ir de una punta a la otra de sus gigantescas naves.

El taller de Bacon se parecía a algo así como una celda, en la que se encerraba en compañía del cuadro que se estaba gestando. Una celda diferente de las celdas en general. En una celda carcelaria, su habitante es despojado de todos sus objetos; en la celda monacal, es el habitante quien renuncia a cualquier objeto exterior. En ambos casos, los decisivo es el vacío; sea castigo o regalo, está relacionado con el interior del alma.

Bacon era muy consciente de ello. En la mayoría de sus cuadros situaba las figuras en celdas. Estas ni siquiera disponen de paredes; la estructura del espacio está marcada por delgadas líneas. Solo celdas de cristal purificadas. El mundo exterior se ha reducido en sus cuadros igual que el espacio dentro de las paredes de cristal. El acento recae en las figuras que permanecen sentadas o agachadas o tumbadas o de pie en el interior de las celdas, en los cuerpos retorcidos, sufrientes, atormentados que a veces carecen incluso de cabeza y en ocasiones se presentan en forma de torsos y de los que a menudo no se sabe si están vivos o muertos.

El mundo de las celdas no le era, pues, indiferente a Bacon. Sin

embargo, esa celda-taller en la que se encerró durante tres décadas se distinguía tanto de las prisiones como de los monasterios como de las celdas que se ven en sus cuadros. No obstante, algo de todo ello había. Esa celda no era del todo independiente del interior de su habitante.



Taller de Francis Bacon

Esa celda-taller era la encarnación del caos. Un sinfín de objetos cubre el suelo, la mesa, las estanterías. Tampoco las paredes están vacías; al contrario, están llenas. Allí donde parecen «vacías» hay manchas y franjas de pintura que se solapan unas con otras. Bacon no utilizaba una paleta; ponía la pintura en el objeto que tenía precisamente a mano. Cuando quería probar un color, pasaba primero el pincel por la pared. Son mis cuadros abstractos, decía de esas paredes. El entarimado solo aparecía de vez en cuando. Sobre la mesa, pilas de libros; las de más atrás apenas se podían coger. Trapos, cajas, botellas, cartones, periódicos arrugados, bolsas, fotografías rasgadas las rodeaban como bastiones. Delante de la mesa un radiador de aceite sucio, obstaculizando el paso por una entrada de todos modos estrecha. Un cúmulo de cosas cubre el suelo hasta las rodillas y un camino parecido a un sendero conduce por allí hasta la silla en la que Bacon se solía sentar a veces. No muy a menudo, pues según contaba prefería deambular, lo cual resultaba bastante difícil. Debía de parecer entonces una fiera encerrada que se abre el camino en su jaula entre desechos y restos indigeribles. O un prisionero sentado en la celda creada por él mismo. Un monje melancólico, pues en la Edad Media se veía en el desorden el rastro del diablo y se asociaba por tanto con la melancolía.

Nadie lo obligaba a trabajar así. Ese taller que no tardó en volverse legendario por su caos era su espacio propio. El hecho de que allí se sentía en casa queda demostrado por la gran cantidad de fotografías que cubren el suelo y las paredes. Entre las cajas, botellas vacías, trapos y pinturas secas yacen por doquier las fotos o intactas o arrugadas o rasgadas. Ellas generaban el mundo de Bacon. Imágenes arrancadas de periódicos que mostraban animales, fieras; páginas de libros de medicina en las que se ven fotografías de diversas enfermedades; fotos de polaroid de sí mismo y de amigos cercanos, los a menudo retratados George Dyer, John Edwards, Lucian Freud, Peter Beard; fotos de moda, imágenes de la naturaleza, ilustraciones de cuadros célebres; una fotografía de Goebbels junto al retrato de un piloto de automovilismo y el de un luchador; fotografías de plantas en flor y de accidentes múltiples. Unas sobre otras; con el paso de las décadas se fueron superponiendo como las capas de la corteza de un árbol.

Incontables fotografías. Para ser exactos, sí se pueden contar. Hoy ya sabemos que un total de mil quinientas fotos yacían sin orden ni concierto en el taller. Si a ellas les sumamos las hojas arrancadas de libros y álbumes, no será exagerado afirmar que en esos pocos metros cuadrados metió todo el mundo en forma de imágenes. Y luego añadimos los catálogos y libros apilados y en muchos casos tirados (570), las telas no logradas, cortadas en trozos, pero aun así no desechadas (100), los dibujos (70), los utensilios para pintar, los pinceles, trapos, tubos, pinturas exprimidas (2000), así como los periódicos, discos, cartas y demás cosas personales. El caos de cerca de quince o veinte metros cuadrados consistía en unos siete mil objetos.

¡Y todo ello al servicio de una obra pictórica en la que apenas hay huella del mundo de los objetos! Y en la que, además, reina el orden, aunque sea un orden despiadado. En el taller nacía ese peculiar orden. El «vacío» que emanan los cuadros de Bacon es el negativo del «horror vacui» que reina en el taller. Por eso sería erróneo calificarlo de desordenado. En el siglo XIII, san Buenaventura, quien derivaba el orden de Dios, creyó descubrir en el desorden el rastro del diablo. «Todo pecado es desorden o del alma o de la voluntad» (Jehl, p. 175), escribió, relacionando el desorden con la melancolía. Tuvieron que pasar siglos y Dios hubo de pasar a un «segundo plano» para que se comenzara a ver en el desorden una fuente de inspiración espiritual. Lo cierto es que en el taller de Bacon –los cuadros son testimonio de ello– el espíritu estaba en perfecto orden. No cabe la menor duda de que ese taller era el escenario de la melancolía. Al mismo tiempo, resultó ser foco de un incendio espiritual. Bacon rechazaba el adjetivo

«desordenado». En cambio, definía el taller como «caótico». Y, señaló en una entrevista, a él le gustaba el caos, puesto que inspiraba cuadros. Cuadros aleatorios, para más inri. Quizá fuera por eso que había allí tantas fotografías. Bacon se definía como omnívoro. Devoraba el mundo con los ojos; mirar era su mayor pasión. Era un devorador de imágenes: lo ingería todo con los ojos, luego lo digería y por último lo evacuaba en forma de pinturas. Lo que veía actuaba en él como en otros la droga. En una ocasión dijo: «no creo ser un verdadero pintor, pero la verdad es que estoy todo lleno de imágenes». Claro que solo pudo concentrarse en unas pocas a la vez. Las demás se situaban en los bordes de su visión periférica o quizá ni siquiera allí, sino en lo más hondo, en el inconsciente. No hay nada más estimulante para un pintor. Verdadera realidad tiene lo que de forma inesperada, cruda, intensa se introduce en el mundo de la conciencia.

El caos de este taller es la realidad intensificada. Bacon no podía verlo como desordenado. Cuando a comienzos de los años setenta unos instaladores estuvieron en el taller y pisaron los objetos que yacían en el suelo, Bacon tuvo la sensación de que los profanaban. Recogió lo que ellos habían pisado y lo metió en un gran cubo de basura. El instalador de la calefacción le preguntó luego si se lo podía llevar. Bacon le dio todo. Y el hombre guardó en casa los cuarenta y cinco objetos que había metido en la furgoneta. Tuvo suerte: en 2007 el lote fue subastado por un precio de un millón de libras aproximadamente. Había allí de todo: apuntes de diario, fotografías llenas de garabatos, dibujos y pinturas sin acabar (entre ellos, un retrato casi terminado de Lucian Freud).

Lo que los operarios consideraron basura, para Bacon era algo así como el oxígeno. Lo que lo rodeaba era su elemento vital. No es de extrañar que con el paso de las décadas el propio taller se convirtiera en una gigantesca obra de arte. Y de una obra de arte nunca puede afirmarse que sea desordenada. ¿Son desordenados los cuadros de Jackson Pollock? ¿O los de Clyfford Still? ¿O las instalaciones de Fischli y Weiss? La pregunta no tiene sentido. Y esto vale también para el taller. Es una auténtica obra de arte. La instalación de una vida. Estaba, por tanto, justificado que pocos años tras la muerte de Bacon se ocupara ese pequeño local, se documentara todo, se catalogara cada objeto, se guardara todo en cajas y después de tres años de trabajo se trasladara a la ciudad natal de Bacon, Dublín. En la Hugh Lane Gallery, ya en las condiciones propias de un museo, se reconstruyó el taller, del que se había trasladado incluso las paredes, el techo, el suelo y la puerta. El taller reconstruido se inauguró en 2001 para el público que desde entonces puede contemplarlo como

una obra de arte a través de una ventana. Lo que antes era un caos, una «pocilga», ahora es vigilado por sistemas de alarma, guardias de seguridad, restauradores que trabajan con guantes blancos. Si se subastara, Sheikha Al-Mayassa seguro que establecería un nuevo récord.

Y con esto queda definitivamente zanjada la cuestión de si el taller era o no una pocilga.

# 2

# Como si la personalidad naciera ante nuestros ojos: los retratos de Francis Bacon

Contemplemos el tríptico sobre Lucian Freud que Bacon pintó en 1969 y que en 2013 alcanzó un récord en una subasta. El cuerpo del hombre, sentado en una silla de color marrón claro, aparece retorcido; el pie derecho se sitúa sobre el muslo derecho y la impresión es que nunca más podrá enderezarse esa pierna. Con ambas manos sujeta la espinilla derecha, pero es como si las manos se hubieran pegado a la pierna. Y la cara... Pues sí, la cara enseguida se identifica como pintada por Bacon, pero al mismo tiempo como la del propio Freud. Lo llamativo es que el retrato se parece mucho al «original», aunque está a la vez completamente distorsionado. Como si el rostro de Freud fuera una máscara de goma tironeada hacia un lado y hacia otro por unos dedos invisibles, hasta el límite de la ruptura. Aun así no se rompe. Quien haya visto una fotografía de Freud enseguida reconocerá sus rasgos. Como si estuviera tallado con un cuchillo romo: Freud siempre tuvo una cara que semejaba un grabado en madera de tres dimensiones. Rasgos toscos, agrandados, pero aun así hay en el conjunto cierta finura, una suavidad casi femenina.

En el tríptico de Bacon también se presenta una dualidad semejante. Por un lado, el rostro parece compuesto de bultos cancerígenos, sujetados por carne cruda. Por otro, todo tiene cierto carácter íntimo: mirando más allá de la carne, Bacon da la impresión de haber descubierto algo. Tal vez el alma. De la observación concentrada se deriva la delicadeza con que contemplaba la cara de su colega pintor. Miraba detrás del rostro, pero sin excederse en el saber así conseguido. Es más, parece que él mismo se arredró ante la intensidad de su propia atención, temiendo topar tras el rostro del otro con algo que no le resultaba extraño y residía también dentro de sí. A partir de un punto determinado, una atención tan penetrante no puede distinguirse del amor. Y este ve belleza incluso allí donde los

demás ni siquiera sospechan su presencia. Qué cara tan bella tiene usted, dijo Giacometti a Genet mientras pintaba su retrato. Genet se extrañó; jamás le habían dicho nada parecido. Freud debió de sentir lo mismo al ver el tríptico acabado: tal vez nunca lo han mirado de manera tan concentrada, tan profunda en el sentido estricto de la palabra. Su retrato es a la vez tosco y contenido, agresivo y afectuoso. Bacon observaba al otro con tal intensidad que sistemáticamente le arrancaba su interior y le daba la vuelta. La prueba de esa atención mezclada con asombro es la carne cruda.

Los retratos que Bacon pintó de sus amigos y compañeros de vida, de George Dyer, de Isabel Rawsthorne, de Henrietta Moraes, de Michel Leiris y otros, y por supuesto también de sí mismo, se parecen al «original» de tal forma que al mismo tiempo lo desgarran. Bacon lleva evidentemente al límite el retrato clásico. A partir del cubismo, el retratismo del siglo XX probó todos los métodos posibles para dar a entender que la representación clásica, llamada «fiel», se había vuelto problemática, es más, imposible de continuar. Sus retratos concluyen una gran tradición de manera que al mismo tiempo señalan dolorosamente lo que se ha perdido. Transmiten el derrumbe del horizonte metafísico que había detrás del retratismo europeo de tal forma que a la vez esbozan una nueva metafísica que podría definirse como negativa y que se nutre de la ausencia.

El fundamento del retratismo clásico era el acuerdo tácito de que un retrato no es la huella de un estado momentáneo, sino el conjunto de los millones de hechos del destino que han dado al rostro la forma que ha cobrado en el curso de los años. La cara no es simplemente la máscara física recibida de la naturaleza, sino la huella de todos los hechos en los que consiste la vida de su portador. Los hechos son invisibles, desaparecidos hace tiempo, uno ha apartado a otro, el portador de la cara ni siquiera recuerda la mayoría. Aun así, son visibles en su invisibilidad: en el rostro individual, en ese orden que no recuerda a ninguna otra cara y que reúne todo cuanto normalmente se dispersa en forma de sucesos, pensamientos, sueños fugaces en millones de direcciones de tal forma que en apariencia nunca se los podrá recoger. El llamado retratismo clásico hacía precisamente eso, afirmando también de modo tácito que aquello que se llama Yo sí posee un centro sólido y bien descriptible. Incluso aunque ese centro resulte ser inasible, pues no es solo idéntico al Yo, sino que toca también aquello que en la tradición europea se llama divino. Al dibujar el retrato de Melanchton, Durero escribió las siguientes líneas debajo de la obra: VIVENTIS POTVIT DVRERIVS ORA PHILIPPI / MENTEM NON POTVIT PINGERE DOCTA / MANVS.

Durero pudo pintar los rasgos de Philipp vivo, pero la docta mano no pudo pintar su mente. La mente (el espíritu) es idéntica al hombre de manera que este a la vez no puede decirla suya; participa de ella sin poseerla del todo. A los retratos clásicos les servía de base la experiencia cotidiana de que se pueden afirmar muchas cosas sobre un rostro, de que se pueden pintar todos sus detalles con palabras, pero se necesita algo más para juntarlos en un único todo. En este punto se rompía normalmente la navaja de los novelistas realistas del siglo XIX: por sus descripciones sabemos cómo era la boca de uno de sus protagonistas, cómo era el arco de sus ojos y su color, su frente, su nariz, cómo discurrían las arrugas por su frente o sobre su nariz, cómo eran sus sienes, cómo se rizaba su pelo, cómo le caía sobre sus ojos, cómo se dibujaban los labios cuando se burlaba, etcétera. Aun así, el rostro sigue siendo invisible, y si ponemos cada uno de los detalles uno al lado de otro, solo conseguiremos una máscara sin vida. Lo cierto es que los rasgos cobran vida por una fuerza que no proviene de los propios rasgos, sino que los anima en forma de «chispas divinas». La presencia del espíritu es lo que organiza cada cara a su manera. El alma permite percibir la semejanza; el espíritu, la singularidad, la individualidad. La «cara» de los animales, por muy diferente que sea, se caracteriza por la semejanza, ya que a lo sumo solo tienen alma. En el caso de los rostros humanos, en cambio, por mucho que se asemejen, nos fijamos sobre todo en la diferencia, ya que es el espíritu lo que básicamente determina sus rasgos. El espíritu es la libertad por excelencia: como ser espiritual, el ser humano entra en contacto con la infinitud. Por eso parecen inacabados los retratos clásicos. O, para ser exactos, los cuadros están terminados, pero los retratos transmiten el carácter insondable de la personalidad del sujeto representado. El espíritu los hace inefables y les confiere la verdadera profundidad que en el lenguaje de la tradición europea se denomina divina.

Empezando por el cubismo, se tambaleó la fe en un centro sólido y aun así representable. Para ser precisos, el tambaleo de la fe hizo aparecer el cubismo. Cada vez más lejana parecía la esperanza de que exista a pesar de todo una imagen esencial del Yo con la que todos pudieran indentificarse y que fue durante siglos uno de los ejes de la civilización europea centrada en el individuo. El siglo XX fue, en la historia europea, uno de los más ricos en inventos, empezando por las invenciones tecnológicas y los nuevos métodos de genocidio hasta la transformación de las estructuras de milenios de pensamiento. De los inventos forma parte lo que el poeta polaco Czesław Miłosz definió así: «La persona humana que con orgullo se señalaba a sí mismo: “yo”… resultó ser una ilusión, pues solo consiste en imágenes de

espejo, únicamente está sostenida por el tejido epitélico» (Miłosz, p. 316).

Pero si realmente solo el tejido epitélico sostiene el Yo, ¿puede entonces hablarse de una identidad «interior»? Desde el punto de vista pragmático, cada vez más difundido en el siglo XX y ya evidentemente exclusivo en el XXI, aquello que durante centurias se denominaba identidad no es más que una función de los diversos contextos. El anhelo de una identidad es una esperanza vana que en el fondo esconde una nostalgia de la metafísica. Sí, estamos hablando de esa metafísica que durante milenios armó al hombre europeo con el saber y con el sentimiento de que existe algo que es más que nosotros y de lo que somos parte, pero de tal forma que jamás podremos dominarlo. Lo llamaban Dios, lo llamaban cosmos, lo llamaban Ser, lo llamaban Nada, pero también podemos llamarlo nuestra propia historia de vida, que de hecho no está lejos de nosotros y que aun así no podemos sujetar y dirigir del todo y que actúa en las profundidades de nuestro cuerpo igual que en todo aquello que nos ha sucedido en el curso de nuestra vida en sentido más amplio o más estricto. Otro poeta polaco, Adam Zagajewski escribió lo siguiente al respecto: «¿Habrán desaparecido realmente los sentimientos metafísicos? Claro que no. De nosotros depende lo que ocurra con ellos. A cada instante decidimos al respecto, no existen fuera de nosotros, no son un iceberg de Groenlandia que se va derritiendo y cuyo destino lamentamos sinceramente. No son un continente independiente de nosotros inundado por el océano. Están desde hace tiempo en peligro, desde hace siglos, pero una y otra vez alguien los salva y los volverá a salvar» (Zagajewski, p. 121).

El siglo XX, entre muchas otras cosas, procuró invalidar esos sentimientos metafísicos. Richard Rorty, por ejemplo, escribió lo siguiente respecto a la idea de Sigmund Freud de que el Yo ya no es dueño de su propia casa: «contribuyó a que nos veamos como conjuntos aleatorios, carentes de un centro, conjuntos de necesidades casuales e ideosincráticas, y no como ejemplares más o menos logrados de una esencia humana común… Nos hemos liberado de la idea de que tenemos un yo verdadero que compartimos con los demás seres humanos» (Rorty, p. 155). A primera vista, da la impresión de que se está hablando de la libertad humana, de la ilusión heredada de la Ilustración de que el hombre ha llegado por fin a la edad adulta, se ha convertido en un ser autónomo que ya no depende de nada ni de nadie, sino que dirige de forma soberana su propia vida. Sin embargo, si pensamos a fondo esta concepción, no resultará difícil darse cuenta de que en realidad se trata de que, si yo ya no dependo de nadie, no

solo me separo de los hilos que me vinculan con la existencia fuera de mí (Dios, Ser, Nada, cosmos), sino que tampoco guardo ya, en verdad, relación conmigo mismo. Me desprendo también de mí.

¿Y qué sería eso sino que el hombre se ha vuelto sin rostro?

En el siglo XX, esta pérdida del rostro influyó en el desarrollo del retratismo. Si no existe un Yo esencial, si el hombre solo está sostenido en realidad por el tejido epitélico, al retratismo le quedan en principio dos posibilidades. O se ve obligado a conformarse con la fidelidad fotográfica, que presenta un estado momentáneo y muestra la mera superficie (el tejido epitélico) o es preciso desmenuzar la cara de manera que ya nunca más se pueda recomponer el «original», puesto que no hay un Todo detrás, no hay una instancia superior de cuya existencia el portador del rostro tal vez no tiene ni la más mínima idea. El retratismo del siglo XX tuvo que recorrer caminos que el retratismo clásico ni siquiera podía imaginar. En este, por mucho que el cuadro «se pareciera» al modelo, el acento no recaía sobre la semejanza o la reconocibilidad, sino en captar la personalidad de la forma más plena posible. Y esta plenitud no se podía reducir al físico y a la estructura del rostro, pues también formaba parte de ella lo que era responsable de esa singular estructura: la forma de vida, el diseño consciente y la plasmación inconsciente del destino, el entorno que ha introducido sus millones de hilos en la personalidad y que no solo significaba el entorno humano más amplio o más estrecho, sino también las costumbres, convicciones, mentalidades y formas de pensamiento, en una palabra, la globalidad del universo físico y espiritual. Todos son parte de esta globalidad, y cada cual lo es de manera diferente, incomparable e inconfundible.

Pues sí, también esto es la presencia de la metafísica: la globalidad espiritual y física, sin la cual no existe la cultura y sin la cual el hombre haría mejor en no llamarse hombre sino simplemente ser vivo. ¿Puede llamarse Yo todavía un Yo que se ha desprendido de todo, que se ha separado de todos? ¿No se reencuentra el Yo en aquello que es muy diferente, es más, incluso ajeno a él?

Los grandes retratistas del siglo XX, desde Helene Schjerfbeck, Kokoschka y Giacometti hasta Chuck Close y Marlene Dumas lo tenían muy claro. Lo cierto es que en una época que le declaró la guerra a toda metafísica, en cierto sentido también murió el Yo, y nadie puede sustraerse a ello. En el siglo XIX, sir Francis Galton, el inventor de la llamada *composite photography*, puso una sobre otra las fotografías de varios miembros de una misma familia, con la esperanza de hacer visibles rasgos que no pueden percibirse en una cara individual. En una conferencia pronunciada en 1879, en la que informó sobre su

invento ante un gran público, se refirió entre otras cosas a que la fotografía solo es capaz de inmortalizar un estado momentáneo, esto es, solo la expresión facial de un momento. En cambio, las caras fotografiadas superpuestas muestran lo «ideal», lo «típico» (Galton, p. 140). Galton aspiraba a ampliar los límites cada vez más estrechos del yo. Un crítico contemporáneo, Joseph Jacobs, escribió en 1885 lo siguiente sobre sus trabajos: «lo que nos mira, la cosa, la persona, espíritu, fantasma, idea, tipo o lo que queramos... no posee una existencia física; y aun así, hay vida en sus ojos» (citado por Emmott, p. 476). Sin embargo, que ya no se tratara de buscar el reflejo «divino», sino de perfeccionar la identificación, queda también demostrado por el hecho de que Galton viera una de las principales utilidades de la *composite photography* en poder descubrir más fácilmente a los delincuentes. Si se fotografiaban unas sobre otras esas caras, se podría detectar, merced a la imagen ideal así conseguida, a los delincuentes cuando todavía no habían cometido ningún delito. (Resulta revelador que Galton fue al mismo tiempo uno de los más grandes expertos en huellas dactilares.) La identidad clásica de la personalidad se limitó, pues, a la identificación. El Yo se redujo a lo que de él podría registrarse. En otras palabras, el Yo en el sentido clásico parecía anulado.

Sin embargo, si el Yo ya no es dueño de su propia casa (lo cual es indiscutible), ¿significa eso que la casa se ha vaciado definitivamente? En este sentido, los retratos de Bacon suponen un punto de inflexión. Los cuerpos retorcidos, los rostros distorsionados confirman sin la menor duda la ausencia del Yo común y esencial. Sus obras refrendan la hipótesis freudiana, según la cual el Yo ya no es dueño de su propia casa. Sin embargo, Bacon no se detiene en este punto. No acepta que la «casa» esté vacía y sigue investigando. Al fin y al cabo, no es realista la hipótesis de que el Yo hubiera abandonado la casa y se hubiera exiliado de manera voluntaria. Debía de haber un extraño que lo eliminó y ocupó la casa. Bacon, mientras observa a su modelo con mirada penetrante, trata de descubrir a ese extraño en nosotros a quien resulta difícil distinguir del Yo visible, pero que aun así se encuentra a una distancia inconmensurable y se diferencia de él. Investiga el destino que hay detrás, invisible, pero que aun así es capaz de transformar la cara de siempre en aquella que vemos en ese preciso momento. Manifestó en una ocasión que le interesaba la irradiación de la energía de la personalidad y que quería captar esa energía, el campo energético que en realidad resulta invisible, pero que es de lo más perceptible (Sylvester, p. 175). Y así como con la visión periférica muchas veces se ve con más precisión que fijando la

mirada, el «campo energético invisible» ofrece una imagen más precisa de alguien que la fotografía más nítida.

Esta concentración remolineante, nunca dirigida a un fin y aun así precisa como un rayo láser es lo que da vida al retrato. No solo en el sentido de que los rostros pintados parecen nacer ante nuestros ojos, sino que el cuadro en sí da la impresión de respirar: cuelga en la pared como un ser vivo y a la manera de una rapaz, en el sentido estricto de la palabra, ataca al espectador. No es ninguna novedad; lo hacían también los retratos de un Tiziano ya mayor, de Velázquez y del ya anciano Rembrandt. El propio Bacon se expresó así en relación con sus retratos: «... es realmente pura casualidad... El otro día, por ejemplo, pinté la cabeza de alguien, y las órbitas, la nariz, la boca, si me ponía a analizarlos, eran otras tantas formas que nada tenían que ver con los ojos, la nariz, la boca; sin embargo, la forma en que el color se trasladaba de un contorno al otro, creaba una semejanza con la persona que yo quería retratar... Una imagen así es un acto de funambulismo entre la llamada pintura figurativa y la abstracción... Todavía no se ha analizado por qué conmueve más este tipo de pintura que la mera ilustración. Supongo que se debe a que posee una vida propia plena, independiente. Vive por sí misma, así como la imagen que quiere captar; vive por sí misma y por eso puede transmitir de modo más intenso la esencia de la imagen» (Sylvester, pp. 11-12). Así se produce la peculiar situación de que los retratos de Bacon se parecen al «original» mientras nos presentan a un hombre radicalmente nuevo. En los retratos clásicos, si nos quedamos largo rato contemplando un rostro, resulta fácil imaginarlo de otra manera: no es difícil ver cómo puede ser cuando sonríe, cuando se enfada, cuando se desespera, cuando se muestra indiferente o burlón. La riqueza del espíritu que lo impregna permite muchas cosas. En los retratos de Bacon esto, sin embargo, es imposible: no se puede asociar con ellos ninguna expresión «cotidiana». No se puede imaginar cómo sería la cara de Freud o la de Dyer cuando sonríe, cuando mira con ironía, cuando muestra una expresión melancólica mientras mira con ojos lacrimosos hacia la lejanía, cuando observa algo con repugnancia. No porque carezca de espíritu. Todo lo contrario: se trata de seres sumamente espirituales. Este espíritu, sin embargo, es la huella de una metafísica negativa. Los rostros de Tiziano o de Rembrandt miraban desde la esfera del espíritu hacia el interior de nuestro mundo; los de Bacon, en cambio, miran desde el mundo hacia fuera, hacia lo desconocido. Este mundo ya no es su casa; no obstante, aún se relacionan con el espíritu.

No cabe la menor duda de que el «yo común» que Rorty rechaza ya

no significa en el siglo XX la culminación de la cultura como había ocurrido antes durante siglos, sino más bien el terror, la sumisión a la totalidad, la eliminación de la personalidad, el hombre despojado de su destino individual. Bacon, sin embargo, rechaza el indiscutible terror del Yo común de modo que al mismo tiempo no entrega la personalidad al juego vacuo, parecido a un *patchwork*, de las casualidades y eventualidades. Él tampoco pone en duda que el «yo» clásico en sentido tradicional pertenece ya al pasado y que lo que hoy en día llamamos «yo» tiene unos contornos en general esquemáticos, basados en un montón de modelos que a instancias de los intereses y situaciones del momento cobran en cada caso nuevas y nuevas formas. Al mismo tiempo insiste también en la vigencia de una matriz y continúa aferrándose a una identidad que no se limita al mero Yo. Esa globalidad espiritual y física que lo envuelve todo como una campana de cristal y que significa el conjunto de una cultura sigue existiendo de manera invariable aunque la civilización intenta negarla. Esa globalidad, cuando aparece, da la impresión de un cuerpo extraño en la civilización actual. Y aparece cuando el tejido de esta civilización que todo lo envuelve se desgarra en algún punto.

Son los momentos de la melancolía. Los horizontes que hasta entonces se creían definitivos se vienen abajo de forma inesperada y se abre una perspectiva hacia otro sitio muy distinto, hacia esa campana de cristal que lo cubre todo de forma que al mismo tiempo se puede ver también la otra cara de todo. Es la campana de la metafísica. El ser humano, mientras pueda llamarse humano, no consigue escapar de debajo de esa campana, a lo sumo encerrarse ante ella anímicamente. Un tercer pensador polaco, Leszek Kołakowski escribe en un libro de título revelador, *Horror metaphysicus*, que, por mucho que la civilización quiera demostrarle lo contrario, el hombre jamás podrá liberarse del sentimiento de la trascendencia y de la metafísica. Aunque no sea por otra cosa, por la conciencia de su mortalidad sí está condenado a la nostalgia de la metafísica.

En los retratos de Bacon encontramos los rastros de esta dualidad. En el siglo XX, la personalidad fue sin duda víctima del terror practicado en nombre de la metafísica. Esto hay que aceptarlo de alguna manera, de forma que al mismo tiempo resulta evidente que la metafísica no se podrá eludir jamás. Incluso el ataque más radical contra ella solo puede llevarse a cabo en su nombre. Es preciso, pues, desgajar la metafísica de la garra de los crímenes y abusos cometidos en su nombre de o modo que a la vez ella misma se tenga que conservar. Esto significa en la práctica que es necesario saber distinguir la metafísica del «torso metafísico pragmático», esto es, de

todo cuanto en su nombre pudo deformar la metafísica y convertirla en terror. Juzgando por los retratos de Bacon, la personalidad es a la vez sólida y plástica, posee una cara pero no se le puede mirar a los ojos. O –para recurrir al vocabulario europeo– la personalidad es el reflejo infinito de espejos que se reflejan unos a otros y al mismo tiempo el reflejo de lo divino. Es al mismo tiempo víctima y santo, carece de destino y tiene un destino.

La deformación de los rasgos, el retorcimiento de las extremidades da a entender que mientras Bacon busca la totalidad invisible que envuelve a la persona, no admite en absoluto un Yo esencial, el cual se ha convertido en mera ilusión en el siglo XX. Sin embargo, esa atención penetrante con que mira y examina a su modelo en el tríptico dedicado a Lucian Freud no se distingue de la atención de Tiziano o de Rembrandt, quienes en los rasgos singulares e irrepetibles de los rostros buscan el reflejo de esa totalidad que en la terminología europea, a falta de un término mejor, se denominaba divino. La mencionada delicadeza, la admiración, la intimidad e incluso el afecto lo caracterizan tanto a él como a sus predecesores. Al mismo tiempo, sin embargo, tiene claro que no hay un camino de regreso; para poder ver el reflejo de la totalidad es preciso desmontar primero todo, por completo. Como escribió Heinrich von Kleist: es preciso que volvamos a comer del árbol del conocimiento para retornar al estado de la inocencia. Los retratos de Bacon están tan lejos del punto de vista moderno (centrado en el individuo) como de la forma de ver posmoderna. Al mismo tiempo, sin embargo, insisten en la misma pregunta que es desde tiempos inmemoriales la más propia de nuestro destino: ¿qué es el hombre?

# Elegía por las salas de cine

# 1

# Elegía por las salas de cine

El cuadro de Edward Hopper pintado en 1939 y titulado *Cine de Nueva York* me devuelve volando a mis recuerdos de infancia. Me pone en bandeja, por así decirlo, un estado de ánimo al que resulta difícil resistirse. A la izquierda la sala en la que solo hay algunos espectadores dispersos; en el techo, unas luces tenues de color rojizo; en la pantalla, unas sombras difusas (¿estarán proyectando una película de cine negro?); y a la derecha, fuera de la sala, una figura femenina. Es la acomodadora. Se apoya en la pared, ensimismada, inclinando la cabeza. Como acomodadora –al servicio de los demás– pasa la vida ante el público. Desde luego, tiene que sonreír continuamente. En ese momento, sola, por fin puede entregarse a su verdadero yo. Si es que tiene un verdadero yo. Porque es posible que la eterna y obligada sonrisa le haya vaciado la mirada. No le interesa la película, pues la ha visto varias veces. Su postura melancólica sugiere que hasta la película que se está dando allí dentro es de carácter melancólico. Sea como fuere, en el cuadro todo el mundo está abstraído; tanto los espectadores como la acomodadora. Todos encerrados en su propia prisión privada, a la vez que son prisioneros de una prisión pública común, el cine. En ese cuadro se ve al mismo tiempo el cine real y el cine del alma. Son difíciles de separar. En este caso, el verdadero cine da al alma la posibilidad de sumirse en sí misma y olvidarse de cuanto existe fuera. Para que durante hora y media el mundo sea exclusivamente aquello que se ve en la pantalla. He ahí la verdadera celebración, la fiesta del asombro, del arrobo, del olvido de sí.

No se trata de un cuadro complejo. Así como tampoco la melancolía es un sentimiento complejo. Lo es más bien su posición en el mundo. En el caso del cuadro de Hopper, se funde con la nostalgia, cuyo objeto es evidente. Es la sala de cine. Las salas de cine son cada

vez menos frecuentes. En 1939, el mundo estaba todavía lleno de ellas. El cuadro mostraba aquel presente. Hoy ya pertenece al pasado. De ahí que el cuadro posea ahora dos capas. Una de ellas es la melancolía que se nutre del hechizo del cine y que en el cuadro hace perceptible una soledad atrayente y aun así dolorosa. Y la otra es la nostalgia que proviene del hecho de que hoy por hoy se pueda experimentar cada vez menos esa soledad compartida y liberadora que nos permite sumirnos sin freno en nuestro propio yo. Son escasas actualmente las salas de cine como la que se ve en el cuadro de Hopper. Las van cerrando una tras otra. Ya no existen las filas de asientos abatibles que crujen y se cierran con estrépito, no existen los parqués que chirrían, no existen los acomodadores que van y vienen con la linterna en la mano, no existen las gigantescas salas de cine que recuerdan a catedrales y en las que uno se siente de entrada enano, no se escucha el rumor del proyector en lo alto, no se ven las motas de polvo que bailan en el cono luminoso, no se ven las sombras de quienes llegan tarde proyectadas en la pantalla, no van apareciendo los pequeños cuadrados o triángulos indicando al operador que comienza otro rollo, no se rompen las cintas, no se descoordinan la imagen y el sonido, no se confunden los rollos. Y no se presenta el estado de ánimo festivo con que uno se prepara a veces incluso días antes, no arrancan manualmente la entrada del talonario, no existe el timbre que avisa del momento para entrar en la sala, no está el vendedor de *bretzels* que a último momento se introduce entre las filas. Los adolescentes ya no pueden gatear bajo los asientos para asustar a la gente en la oscuridad. Ya resulta difícil esconderse en la oscuridad, difícil emocionarse, difícil llorar inadvertido. No puede uno olvidarse del mundo. No se puede estar solo.

Lo que antes se llamaba Cine no significaba solo un edificio o una sala, sino mucho más: una densa atmósfera. El Cine era el escenario del hechizo: del hechizo que permitía escapar del día a día, trasladarse a otro mundo, el cual también era real y a la vez extraordinario. Esto era lo que significaba el cine: la irrealidad dentro de la realidad, una irrealidad que hacía posible ver el día a día bajo una luz nueva. Garantizaba el carácter polifacético del mundo, garantizaba que nada fuera cerrado, sólido, definitivo, pues en cualquier momento podía irrumpir el milagro, aunque fuera momentáneo, para confundirlo todo. Regalaba fantasía infantil también a los adultos. Pero no los infantilizaba, sino que los hacía libres.

Este Cine fue sustituido por otra cosa. Por algo en que pueden encontrarse invariados la mayoría de los elementos del viejo Cine, mientras que aun así le falta la esencia, el tejido conjuntivo: la

atmósfera densa. Como cuando solo comemos para ingerir el necesario alimento –*eat to go*–, pero no procuramos que la comida no sea solo un alimento físico, sino también psíquico. O como cuando pedimos un café en un vaso de papel para salir corriendo –*coffee to go*–, a pesar de que tomar el café servía en un principio para escapar por un rato de la rueda del hámster, no solo para tomar cafeína, sino para volver cargado anímicamente al circuito exterior. El cine de hoy es algo parecido: no es el Cine con mayúsculas, sino *cinema to go*. Escenario no del hechizo, sino del desencanto. Ya no es el escenario del excitante y misterioso Secreto, sino del público impersonal. El Cine de antes daba, además de muchas otras cosas, la posibilidad de esconderse ante el mundo; el cine de hoy, más bien, de conectarse a la circulación sanguínea global, lo cual conlleva en general renunciar a sí mismo. Y así como la verdadera música ha de luchar ahora con la contaminación acústica que envuelve a todo el mundo, desde los restaurantes, pasando por las tiendas, hasta los centros comerciales, así el cine y el arte cinematográfico deben oponerse a la contaminación visual que se extiende por todo el mundo, combatir la marea de imágenes fijas y movidas que elimina de las personas precisamente la sensibilidad a las imágenes.

Se encuentran cada vez menos las salas de cine como la que puede verse en el cuadro de Hopper. En todas partes son apartadas por los multicines instalados en centros comerciales, con sus múltiples salas arriba y abajo, sus entradas impresas por ordenador y sustituidas cada vez más por las impresas en casa, sus alfombras mullidas, sus asientos de terciopelo demasiado cómodos cuyos diseñadores incluso han procurado que se puedan dejar en ellos comida y bebida. Y hay salas de cine aún más peculiares y asombrosas: las IMAX 3D, en las que no se sabe de dónde procede el sonido, porque viene a la vez de delante, de atrás, de arriba y de abajo, y la pantalla no parece estar delante, sino rodearnos. Y hay también zonas VIP, con servicio ilimitado de comida y bebida. Y hay asimismo donde es preciso permanecer medio tumbado, con unas gafas especiales para tener la sensación de haber sido directamente proyectado al espacio.

Quizá solo falte una cosa en estas salas de cine: el mando a distancia. Porque se ha convertido en un instrumento imprescindible cuando vemos imágenes en movimiento, en casa, sentados en el sillón. Se ha instalado en nuestra conciencia, está allí aunque no pensemos en él. Ya solo podemos ver películas si una y otra vez interrumpimos la vivencia, cuyo signo más evidente es que hoy en día, durante la proyección en un cine, siempre se enciende ora aquí, ora allá, la pantalla de un teléfono móvil, para que su dueño pueda mantener el

contacto con el mundo exterior. En esos casos, da la impresión de que el espectador se ha convertido en un rehén, el cine por unos instantes en una prisión. No es de extrañar que la mayoría de las películas proyectadas en los cines tengan en consideración el mundo exterior, adaptando también las películas al mundo de los teléfonos móviles, de las tabletas, a la dramaturgia de los videoclips.

Todo es mágico, pero falta precisamente la magia. Comienza con el hecho de que las imágenes y los sonidos de los anuncios iniciales fuerzan los ojos y los oídos del espectador hasta tal punto que este sin querer ve el inicio de la película principal a través de ese filtro, como cuando no vemos nada cegados por una luz demasiado potente. Tal vez por esto la gran mayoría de los largometrajes están producidos de forma que su mundo sonoro y visual no se distinga del de la publicidad. De ahí que buena parte de ellos den la impresión de ser videoclips que se alargan hasta hora y media. Y en contra de la magia actúa también aquello que supuestamente habría de ser lo más mágico: la tecnología, empezando por los proyectores digitales hasta los espectáculos en 3D. Cuando a finales del siglo XIX explicaron a Bernard Shaw las ventajas de las llamadas «obras de teatro bien hechas» (*well-made plays*), elogiando su técnica perfecta que funcionaba como engrasada, él les respondió: «¡Qué cuna más bonita! Pero ¿dónde está el bebé?» En relación con las películas en 3D se puede decir lo mismo: ¡qué técnica más asombrosa! Pero ¿para qué? También la perfección actúa contra la magia. Ya no se pueden cambiar los rollos, ni puede cortarse la película, porque no existen los rollos de película. De hecho, estrictamente ni siquiera existe la película. Con lo cual tampoco el susurro del proyector ni el omnipotente operador cuya cabeza se vislumbra a veces en el pequeño agujero de arriba. En general, no hay nadie presente, ya que el ordenador desde donde se dirige la proyección se encuentra en otro sitio. Las proyecciones del Festival de Berlín de 2015 estaban dirigidas desde un centro informático situado a 250 kilómetros de distancia. Ese es el verdadero prodigio, no lo que se ve en la pantalla.

Es difícil, pues, hallar esas salas de cine que puedan ofrecer el ambiente que se ve en el cuadro de Edward Hopper. Aun así, todavía existen y funcionan algunas; es más, se puede entrar incluso en alguna que otra cuyo mobiliario no ha cambiado desde hace décadas. Sin embargo, esas salas dan la impresión de ser los museos de ellas mismas. Y así como en un museo se van acumulando los estratos temporales, en los cines actuales las diferentes épocas chocan como el hielo en el cuadro de Caspar David Friedrich *El mar helado*, en el que los bloques helados se aplastan con violencia implacable unos a otros

y a la vez, juntando sus fuerzas, trituran el casco de un barco ya apenas visible en el lado derecho. También las salas de cine actuales compiten por ver cuál ofrece más comodidad y más prodigios tecnológicos al espectador, pero a la vez se desmorona aquello a lo que supuestamente habían de servir: el arte cinematográfico.

¿Qué destruyó las salas de cine de antaño? ¿Quién las aniquiló?

La civilización que creó la demanda y la expectativa de que en todos los ámbitos de la vida se pueda acceder a todo enseguida, sin espera. La velocidad y rapidez tanto física como mental nunca en la historia humana ha sido un punto de vista tan prioritario como desde los años setenta y ochenta del siglo XX. En los dos siglos anteriores ya había comenzado la competición por ver quién accedía antes a las informaciones. Con la llegada de la era digital, sin embargo, esto cobró una dimensión cualitativa. Conseguir el máximo de información posible en el menor tiempo y con el menor esfuerzo posibles: así transplantó la cultura digital en la práctica la teoría de Marshall McLuhan, de una manera que él ni siquiera preveía en 1967. El medio se ha convertido en el mensaje en el sentido más estricto de la palabra: las herramientas digitales que nos procuran la llamada comodidad en la vida cotidiana se han convertido en un sistema completamente cerrado. En principio deberían estar al servicio de quienes las usan; en realidad, sin embargo, son estos los que están a su servicio. Cuando la balanza electrónica envía un mensaje al instrumento digital insertado en la zapatilla de deporte, el cual a su vez lo transmite mediante el ordenador doméstico a un utensilio de cocina que con la ayuda de un programa de internet escogido específicamente introduce en el reloj de pulsera la cantidad de calorías precisa para ese día, cuya distribución en el curso de las horas es señalada por unas pantallas acústicas que se conectan de forma automática y que incluso pueden oírse en un teléfono lejano, con una música que Spotify ha elegido sobre la base de las preferencias musicales almacenadas en la nube, ofreciendo en bandeja un estado de ánimo determinado –entonces las ondas digitales chocan sobre la cabeza del ser humano, quien ya no utiliza los servicios, sino que les obedece, es más, ansía satisfacer sus exigencias. En cualquier punto del planeta donde subamos a un tren, a un autobús, a un vagón de metro o donde entremos en un lugar público, la mayoría de quienes pertenecen a la llamada generación Y tienen, incluso aunque estén hablando entre ellos, la mirada clavada en las pantallas de sus teléfonos móviles supuestamente inteligentes. Por supuesto, estos aparatos dan ahora la impresión de unos productos primitivos en comparación con los artefactos que todavía no han salido al mercado,

pero que sin duda acabarán marginando a sus actuales predecesores. Sin embargo, tal como ha señalado el economista Paul Krugman, cuanto más inteligentes son los teléfonos y las tabletas, tanto menos lo son sus usuarios, esto es, tanto más estúpidos son. Miran de forma continua y obsesiva la pantalla. Para ser más exacto, la pantalla los mira a ellos. En la oscuridad de las salas de cine las pequeñas teclas que se iluminan aquí y allá son las señales luminosas de la orfandad: no puedo estar presente en ninguna parte, ya que en el pensamiento siempre estoy obligado a estar en otra parte. La falta de una voluntad libre solo era tan evidente en las antiguas sociedades esclavistas.

Pues sí, de esta esclavitud voluntaria han sido víctimas también las viejas salas de cine. Después de la Segunda Guerra Mundial comenzó en Estados Unidos la expansión primero lenta y luego ya vertiginosa de la televisión, que tuvo igualmente un efecto decisivo sobre el destino de las salas. Entre 1945 y 1951, por ejemplo, en Nueva York solo se cerraron cincuenta y una salas, en Chicago sesenta y cuatro, en California del Sur ciento treinta y cuatro (Pye-Myles, p. 33). Los productores, para recuperar el público, tuvieron que recurrir al lenguaje de la televisión o conquistar un sector radicalmente nuevo: el mundo de los jóvenes. A partir de los años setenta, la industria cinematográfica procuró cada vez más contentar a los jóvenes, lo cual condujo necesariamente a una «infantilización». Lo que hoy en día se denomina «cine para el gran público» trata de satisfacer de manera cada vez más evidente las fantasías adolescentes. Pero cuando los llamados *smartphones* empezaron a conquistar el mundo, sus diminutas pantallas y teclados obligaron a las pantallas de cine a ser como esos «aparatos inteligentes». En efecto, entre los gigantescos multicines y los diminutos teléfonos móviles la diferencia es más bien solo de medida. En los años ochenta del siglo pasado, el gran fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto recorrió las célebres y fastuosas salas de cine de Estados Unidos, desde Nueva York hasta Los Ángeles. Ponía la cámara sobre un trípode, abría la lente cuando comenzaba la proyección y la mantenía así hasta el último momento. El resultado era un gigantesco rectángulo blanco enmarcado por la ornamentación arquitectónica de la sala de cine en concreto. Como si hubiera soñado por adelantado las teclas luminosas que dos décadas más tardes comenzaban a fulgir con más y más frecuencia en las salas. Sugimoto auguraba mediante la técnica analógica lo que la tecnología digital llevaría a cabo: el vaciamiento del contenido en aras de la tecnología.



Hiroshi Sugimoto: Canton Palace, Ohio, 1980

Los días de las salas de cine que no se someten a la colonización digital están contados. En este sentido, lo más espectacular son las ruinas de cines que dos fotógrafos franceses, Yves Marchand y Romain Meffre, inmortalizaron en Detroit. Son tomas documentales de la guerra mundial que se libra entre la cultura analógica y la digital. Se trata de edificios bellísimos construidos en los años diez y veinte del siglo pasado, después de que Henry Ford pusiera en marcha en 1913 la enorme fábrica de automóviles que daba empleo a unas noventa mil personas. La hasta entonces pequeña ciudad se convirtió en cuestión de décadas en la cuarta ciudad más grande de Estados Unidos y en el baluarte de la producción automovilística. Al final del siglo, sin embargo, se vino abajo bajo el peso de una evolución que había comenzado precisamente allí. Por efecto de la globalización, la fabricación de automóviles se descentralizó, la ciudad perdió la importancia que tenía hasta entonces, empezó a despoblarse y el número de habitantes se ha reducido hoy en día a un tercio del que había en su época dorada. Miles, es más, decenas de miles de fincas abandonadas son testimonio del éxodo. Y los síntomas más evidentes de ello son los edificios ruinosos de los cines. Los viejos cines, absolutamente maravillosos, el Adams Theatre, el Highland Park Theatre, el Eastown Theatre o el United Artists Theatre construido en estilo gótico español, que incluso como ruina recuerda a un joyero. Edificios abandonados y desmoronados, asientos tumbados y rasgados, papeles pintados arrancados, escenarios derrumbados, lavabos destrozados. Y en todas partes defecaciones, tanto en los suelos de mármol de las cafeterías como en los parqués levantados.



Yves Marchand – Romain Meffre: *United Artists Theatre* (construido en 1928), Detroit

Así debía de ser el aspecto de los suntuosos edificios públicos romanos después de que los invasores godos los arrasaran. También allí en Detroit da la impresión de que los santuarios lujosos en su día fueron presa de los vándalos: como si se hubiera producido una destrucción y saqueo deliberados y previamente planificados. En cierto sentido es lo que ocurrió. Bien es cierto que no llegaron ni tropas ni hordas. Quizá no llegó nadie. Pero llegó el espíritu de la época, llegó una civilización que en nombre de una supuesta comodidad desterró las salas de cine a los centros comerciales, las convirtió en algo impersonal y carente de estilo en nombre de las formas aerodinámicas inseparables de la digitalización. En una de las desgarradoras imágenes de la pareja de fotógrafos francesa se ve un proyector abandonado, y en el suelo yace un rollo de película con la cinta de celuloide que se ha desenrollado. Cierto es que esta fotografía no se tomó en Detroit, sino en Nueva York, en el RKO Keith's Theatre inaugurado en 1928, con una pantalla gigantesca y con capacidad para 2.234 espectadores. El cine se cerró en el verano de 1968 y desde entonces funciona como sala de juegos y como lugar de compraventa de objetos usados. Y no solo en Detroit o en Nueva York existen esas salas de cine abandonadas y en ruinas, sino en muchos otros sitios, desde Los Ángeles hasta Chicago, desde Egipto, pasando por la India, hasta Canadá.

Estas ruinas demuestran de la forma más elocuente la desertización que de manera a veces perceptible, a veces imperceptible, pero siempre imparable se está produciendo en todo el mundo. Las grandes y célebres ruinas, desde las griegas y romanas, pasando por las de los templos camboyanos, hasta las de la civilización azteca, siempre son huellas del abandono y de la definitiva desaparición de una

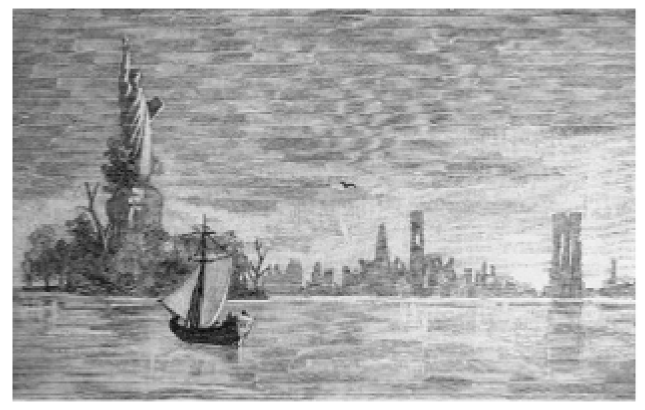
civilización. Georg Simmel escribió en su bello ensayo sobre las ruinas que estas son la manifestación de una tragedia cósmica que viene a decir que la naturaleza acaba vengándose por el hecho de que el espíritu le impusiera una forma arquitectónica y una idea propia. La naturaleza, por así decirlo, recupera sus derechos y con el paso del tiempo las ruinas dan la impresión de haberse transformado de construcciones humanas en formaciones naturales (Simmel, p. 288). Simmel escribió su ensayo hace ahora cien años. Viendo las actuales ruinas de Detroit, sus pensamientos precisan de un añadido. Estos edificios abandonados y desmoronados no revelan en absoluto el poder de la naturaleza que todo lo consume. No son ruinas porque una civilización decadente y marchita haya perdido la batalla ante la naturaleza. Todo lo contrario. Son los fenómenos concomitantes de la campaña triunfal de una civilización que avanza sin cesar.



Gustave Doré: *El neozelandés*, 1872

La civilización moderna se levanta sobre sus propias ruinas. Es característico que en la época de la Ilustración se difundiera la idea de

que todos los magníficos resultados que conseguía la humanidad tarde o temprano desaparecerían. Louis-Sébastien Mercier, en su obra *Tableau de Paris* escrita entre 1781 y 1788, imaginó cómo sería la capital francesa al cabo de unos siglos y la comparó con Tebas, Persépolis, Cartago y Palmira: el destino de las ciudades modernas sería el mismo que el de aquellas (véase Von Koppenfels, p. 158). La misma revolución, escribe, no solo eleva la civilización, sino que también la hunde. Esto ya era una convicción generalizada en el siglo XIX: en los años treinta, el historiador alemán Leopold von Ranke sugirió en relación con el cristianismo que esta religión seguirá existiendo cuando un viajero procedente de Nueva Zelanda se instale en las ruinas del Puente de Londres para realizar un bosquejo de las ruinas de la catedral de San Pablo. En 1872, Gustave Doré hizo un grabado que inmortalizaba esa escena. El viajero neozelandés, sin embargo, no solo contempla la catedral de San Pablo en ruinas, sino también las de un almacén comercial moderno en cuya fachada figuran estas palabras: COMMERCIAL WHAREHOUSE. El grabado de Doré retrata la tendencia suicida de la civilización moderna. En el libro de J. A. Mitchell *El último americano*, publicado en 1889, Nueva York aparece como una ciudad en ruinas, y en la edición ilustrada de la obra los rascacielos que se alzan tras la Estatua de la Libertad no se distinguen mucho de los edificios de Detroit hoy en día (luego, en la película *El planeta de los simios* de 1968, la propia Estatua de la Libertad sufre el mismo destino, Von Koppenfels, p. 168). En la novela, los viajeros persas relacionan la decadencia y destrucción de la antes tan poderosa Nueva York con el moderno capitalismo occidental: «Era una raza despierta, incansable, inteligente y ávida, entregada de cuerpo y alma a la acumulación de riqueza [...] Su mayor pasión era vender y comprar [...] El bienestar era su dios, la astucia y la inventiva, sus profetas [...] Ese enorme país era mantenido con vida por una ruidosa industria, los nerviosos americanos iban y venían a una velocidad inconcebible de una ciudad a otra [... ] Incluso los elementos de la naturaleza eran sus esclavos. Por la noche iluminaban sus ciudades mediante lunas artificiales cuya luz superaba la de la luna en el cielo. Utilizaban instrumentos extraños con cuya ayuda lograban conversar unos con otros cuando se hallaban a varias jornadas de distancia» (Mitchell, pp. 31-32).



J. A. Mitchell: *El último americano,* 1889

Y esto no ha cambiado. Para colmo, no solo se van produciendo más y más ruinas en un sentido estricto, sino que aquello que es novísimo a menudo da de entrada la impresión de una ruina. Cuando se alza solo la estructura de hormigón de un edificio, ya parece un esqueleto. Y por mucho que lo revistan después, al final solamente quedará esa armadura indestructible. Al comienzo del milenio, en 2006, se comenzó a tirar abajo, en el centro de Berlín, el antiguo palacio de congresos de la RDA, y durante unas semanas solo las ruinas de aquellas viejas torres de hormigón se levantaban en medio del desierto de escombros que las rodeaban. Daban la sensación de enormes dientes agujereados. Esas torres en ruinas expresaban con la máxima precisión la esencia del mundo que treinta años antes las había construido. A continuación las derribaron en nombre de un mundo nuevo para levantar en su lugar la reproducción del palacio berlinés destruido en su día. Como resultado de ese proyecto letal en varios sentidos, en el invierno de 2015 ya estaba levantada la estructura de hormigón del viejo-nuevo palacio, con la entrada en forma de arco en el centro. Imitación del barroco en hormigón. A su manera, tan deprimente y mortífera como las salas de cine en ruinas en Detroit. El desierto disfrazado es más desolador que el que muestra su realidad a las claras, pues trata de tapar con ornamento barroco el hormigón armado. Simula pasado en vez de mostrar futuro, simula vida en vez de mostrar la muerte. Basta con cambiar mínimamente la perspectiva, y el palacio berlinés en construcción se presenta como la mencionada Estatua de la Libertad al final de la película *El planeta de los simios*: como una ruina medio enterrada.

Resulta comprensible que en las últimas décadas surgiera un género artístico nuevo: la llamada fotografía de ruinas, uno de cuyos pioneros es Camilo José Vergara, a quien han seguido luego una docena de artistas. No existe ruina hoy en día que no sea producto de

esta civilización. Las célebres imágenes de Robert Polidori de las ruinas de Nueva Orleans tras el paso del huracán Katrina no habrían nacido sin el catastrófico cambio climático. Lo mismo vale para sus fotografías realizadas en Chernóbil.



Palacio de la República, Berlín, 2008

Los palacios de cine que recordaban a catedrales estaban en principio destinados a la inmortalidad, pero al cabo de unas décadas quedaron abandonados. Son ruinas porque la civilización renunció a ellos en aras de una evolución considerada superior. Son las víctimas de una civilización que, si así lo dictan sus intereses, no respeta nada. Ni siquiera a sí misma. Mientras destruye, da testimonio de su propia tendencia suicida. Las salas de cine en ruinas de Detroit son los monumentos del suicidio de la civilización. Demuestran de la manera más elocuente la brutalidad de un progreso en apariencia imparable, brutalidad que la tecnología procura ocultar con más y más logros. Mientras la cultura digital se festeja a sí misma por todo el mundo, las salas de cine en ruinas sugieren melancólicamente que tuvieron que acabar destruidas por negarse a participar en el baile digital. Porque creían que en las películas que mostraban, aunque fuesen insignificantes tonterías hollywoodenses, había algo en juego. Pues no se trataba solamente de las películas allí proyectadas, sino de que el cine es una fiesta, una ceremonia, un momento excepcional en que la vida se detiene por un rato y comienza el milagro. Ese milagro al que se le ha declarado la guerra en todos los ámbitos.

¿Y qué diría la acomodadora sumida en su melancolía en el cuadro de Hopper si también allí en la sala comenzaran a iluminarse las pantallas de los diminutos teléfonos móviles, dando a entender que sus dueños no están dispuestos a desprenderse ni por un instante de ese mundo exterior que en la oscuridad de ahí dentro precisamente deberían olvidar?

## 2

## Elegía por el cine

En 1973 Fellini rodó *Amarcord*, en una de cuyas escenas el protagonista, el adolescente Titta, se sienta en un cine para disfrutar en esa sala casi vacía de la proximidad de Ninola, la peluquera. Quizá la mujer más bella, pero sin duda la más coqueta de la ciudad de provincia, excita la fantasía de todos los muchachos, ya que, además, muchos hombres –mayores que ellos, desde luego– realmente la consiguen. La película es el recuerdo de una juventud que se perdió por completo en el pasado y que por eso mismo se convierte, a pesar de sus muchos lados oscuros, en objeto de deseo y de nostalgia eternos. Ahora bien, la escena en que el muchacho está sentado en la sala de cine casi desierta, procurando atrevidamente acercarse cada vez más a Ninola, es recuerdo dentro del recuerdo. Porque Fellini no solo evoca su juventud, sino también las Salas de Cine. Esas salas de cine que en la época en que rodó la película, los años setenta, empezaban a desaparecer y que hoy en día han devenido en uno de los símbolos de una era definitivamente extinguida.

Junto con las salas cambió asimismo radicalmente, como es lógico, aquello que en ellas se exhibía: el cine, frágil maravilla de apenas cien años de existencia. Esos cien años equivalen desde luego a mil. Porque mientras a las otras ramas del arte se les dio la posibilidad de crecer y desarrollarse poco a poco, el cine se vio obligado a avanzar a toda mecha desde el comienzo, venciendo incluso al tiempo. Las artes plásticas, por ejemplo, necesitaron un tiempo inconmensurable para llegar a la abstracción absoluta, al *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich o a las pinturas negras de Ad Reinhardt. El cine solo precisó de dos décadas: los hermanos Lumière y Georges Méliès vivían aún cuando Viktor Eggeling o Hans Richter realizaron, a comienzos de los años veinte, las primeras películas «no figurativas». Y mientras las otras artes precisaron de una evolución de varios siglos hasta su

«comercialización», el cine se vio confrontado con ella desde su nacimiento. Porque el «pecado original» del cine es no haber nacido como «arte». Sin embargo, desde el instante de su nacimiento intentó convivir también con esa posibilidad. La literatura y la música requirieron mucho tiempo para separarse en «literatura» y en «industria del libro», en «música» y en «mercancía sonora»; el cine, en cambio, nació de entrada con esa dualidad. No es de extrañar, por tanto, que una de las cuestiones principales que trataba la literatura especializada en las primeras décadas del cine fuera si podía considerarse arte o no. Del recién descubierto «cine» nacieron como hermanos gemelos el «arte cinematográfico» y la «industria cinematográfica»; y como su materia prima era la misma, sus lenguajes no se distinguían sobremanera. En consecuencia, era frecuente el paso del uno al otro.

Los últimos cien años no solo muestran paralelismos entre los dos, sino también luchas y rivalidades. Durante mucho tiempo, la industria del cine pareció la ganadora; luego, cuando esto cambió en la segunda mitad de los cuarenta aproximadamente, fue relevada por el arte cinematográfico. No obstante, a medida que se acercaba el fin de siglo, se volvió otra vez la tortilla y en la actualidad la industria ruge a toda potencia. Cuando Béla Tarr, en 2011, en la cima de su carrera, con los reconocimientos más importantes a sus espaldas, declaró que no dirigiría más películas, lo justificó diciendo que con *El caballo de Turín* había alcanzado esa totalidad a la que siempre había aspirado. Sin embargo, su decisión es asimismo simbólica: como si sugiriera que ya no veía más posibilidades de que el cine en cuanto arte pudiera influir en el curso de las cosas, en la situación del mundo. Con el cambio de milenio cambió también radicalmente el valor local del arte cinematográfico; tiene como siempre la posibilidad de ganar terreno, pero se halla en una situación de cuarentena igual que todas las demás artes. Las películas que hoy en día se definen como «de arte y ensayo» dan la impresión de alguien que, a punto de ahogarse, trata desesperadamente de mantenerse a flote para poder sobrevivir uno o dos suspiros más. El arte cinematográfico ya no recibe un apoyo amplio de aquello que se llama civilización, sino todo lo contrario. Se le exige la misma forma aerodinámica que a la literatura y a las artes plásticas actuales; y el principal punto de vista es la comercialidad, no el arte. Al arte cinematográfico se mide con los criterios de la industria cinematográfica y con las expectativas puestas en esta industria. Es decir, no ha de ser agitador, sino fácilmente digerible; no ha de ser subversivo, sino apaciguador. Solo esto garantiza un número elevado de espectadores, con el rendimiento financiero y económico

que ello conlleva.

Dicho de otro modo: la historia del arte cinematográfico europeo terminó el 30 de julio de 2007. Por entonces llevaba ya mucho tiempo agonizando. Ese día, sin embargo, fallecieron con escasas horas de diferencia Ingmar Bergman y Michelangelo Antonioni, sellando de forma simbólica lo que se venía anunciando desde hacía años. Concretamente, que una gran época desaparecía de forma irrevocable. No duró mucho; se inició en algún momento de los años cuarenta y en los noventa comenzó a perder impulso de manera perceptible. Pero en esas cuatro generosas décadas el cine fue capaz de crecer y ser arte de un modo que no tenía parangón. Bresson y Rohmer, Antonioni y Bergman, Fellini y Godard, Truffaut y Menzel, Tarkovski y Ken Russell, Fassbinder y Pasolini, Tony Richardson y Syberberg, Jancsó y Wajda, Schlöndorff y Chabrol, De Sica y Forman, Chantal Ackerman y Alain Resnais y los demás. La lista es larga; es más, interminable. Porque también forman parte de ella los anónimos, los de segunda y tercera fila, a quienes no recordamos, pero cuyas películas, cuando volvemos a verlas, todavía pueden resultar iluminadoras. No necesariamente por buenas, sino porque se percibe en ellas que participan, que son ayudantes sin rostro de una gran ola, de la ola del llamado cine de arte y ensayo que recorrió Europa e incluso tocó otros continentes. En muchos casos no estamos hablando de películas significativas; hoy en día no se las puede tomar en serio. Y, sin embargo, mientras se exhiben, no puedes evitar sentir que hay gigantes detrás de ellas, que sus sombras se proyectan sobre ellas. Y los gigantes son conscientes de esto, y cuidan de las que vienen detrás, porque saben que comparten una lengua y una cultura comunes. Comparten una fe común. Compartían una fe. Y esta fe no se limitaba al arte cinematográfico, sino que abarcaba mucho más. El cine no solo era importante como cine, sino como factor creador de cultura. Nunca antes ni nunca después resultó su papel tan decisivo como en esas cuatro décadas. Y esto solo fue posible porque la cultura que lo sustentaba también se consideraba importante.

Por supuesto, no todos estaban de acuerdo. El cine como industria seguía funcionando y, además, de manera cada vez más efectiva. Sin embargo, no lo animaba la estética de un lenguaje común, sino algo diferente; su fe no aludía a la importancia y al mantenimiento de una cultura, sino al éxito, a la comercialidad, a la rentabilidad. No obstante, aunque el número de películas de arte y ensayo era sumamente escaso en comparación con la cantidad infinita de productos de la industria, aquellas lograron conquistar Europa e incluso algunos puntos aislados de América. Antes ocurría a la inversa:

los grandes, los gigantes del cine no conseguían influir en toda una cultura, no eran capaces de convertirse en determinantes, a lo sumo se observaban unos a otros, Ruttmann a Vertov, René Clair a Pudovkin, Dreyer a Fritz Lang, Victor Sjöström a Robert Wiene, y así sucesivamente. Sin embargo, no crearon una gran red común, ya que no tenían verdaderos colegas y, sobre todo, carecían de una comunidad.

En el paso del siglo XIX al XX, el movimiento internacional del modernismo recibió en cada país un nombre diferente; se llamaba *Jugendstil* o *Art Nouveau* o *New* o *Modern Style* o *Szecesszió* o *Stile Liberty* o incluso *Tiffany Style* o *Glasgow Style*. Esencialmente, sin embargo, se trataba en todas partes del mismo movimiento que se extendía por toda Europa y cuyo objetivo era precisamente la ruptura implícita en el nombre de «Secesión». Significaba asimismo salir, huir de las casas de olor acre, viciado, llenas de muebles oscuros, significaba tirar los objetos heredados de padres y abuelos, romper con la arquitectura bombástica, levantar edificios a la medida del hombre, rechazar lo ecléctico. Y, paralelamente, crear una nueva forma de vida, una nueva comunidad de vida, como sucedió en Hellerau, en Ancona o también en Gödöllő. Algo similar comenzó a partir de finales de los cuarenta en el ámbito del cine. En las décadas siguientes, después del neorrealismo, aparecieron varias denominaciones nuevas: posneorrealismo, *cinema vérité*, *nouvelle vague*, cine de autor, cine moderno, cine nuevo, *free cinema*, *Junger Deutscher Film*, grotesco checo... Por muy divergentes que fueran las corrientes que denominaban, estaban emparentadas. Incluso quienes se hallaban lejos unos de otros mantenían cierto contacto y dialogaban. Cada país exigía un punto de vista diferente. Con otros desafíos se enfrentaba uno en Italia o en Alemania, en Francia o en Inglaterra, en España o en Suecia, por no hablar de la Europa del Este. Entretanto, sin embargo, existía una gran expectativa, una gran esperanza común: la de volver a despertar el espíritu europeo después de la guerra, de dar otra vez vida a la tradición, de procurar que el espíritu se impusiera en el mundo del cine con la misma naturalidad con que estaba presente en la música o en la literatura, en la arquitectura o en la filosofía o en la pintura. Esto es, procurar que el arte cinematográfico se hiciera grande y de que sus creadores se sintieran en el mismo plano con Beckett y con Francis Bacon, con Camus y con Luigi Nono, con Jaspers y con Mies van der Rohe, con Sartre y con Heidegger, con Bataille y con Carlo Scarpa y con otros que de manera evidente orientaban a las generaciones. Por mucho que estos escritores, filósofos, músicos, pintores y arquitectos se distinguieran entre sí,

todos mantenían despierta la tradición del espíritu europeo. A diferencia de los directores de cine, ellos sí contaban con antecesores: ahí estaba toda la historia de la literatura, del arte, de la filosofía, de la música. Los directores de cine, en cambio, tuvieron que moldearse prácticamente a partir de la nada, pues apenas contaban con predecesores. Bacon podía remontarse a Velázquez, Beckett a Shakespeare, Nono a Monteverdi, Bataille a Pascal, Heidegger a los presocráticos, Scarpa a la arquitectura renacentista italiana. Para Truffaut, en cambio, a lo sumo algunos de los grandes «autores» del cine norteamericano contemporáneo demostraron ser una tradición que podía seguirse. Cuando en 1959 se estrenó *Hiroshima, mon amour*, la crítica de la época no fue capaz, lógicamente, de nombrar ningún antecedente en la historia del cine; no es de extrañar, por tanto, que estableciera un paralelismo con una obra pintada medio siglo antes, *Las señoritas de Avignon*.

Paradójicamente, la fuerza que dio vida a ese arte cinematográfico fue la crisis del espíritu europeo. Para ser más preciso: la crisis que, después de 1945, durante unas décadas dio la impresión de poder superarse. La esperanza duró hasta comienzos de los años ochenta. Esa época –al menos en lo que respecta a la historia del cine– forma parte de esos grandes períodos del arte europeo que trataban las vinculaciones metafísicas del ser humano como algo a realzar y no permitían que el espíritu se pusiera al servicio de los puntos de vista del poder político o económico. Basta con pensar en la literatura. No solo ocurrió entre los griegos, sino también entre los romanos; y lo mismo caracterizaba a la época medieval, a los trovadores, a la poesía italiana del primer Renacimiento, a la literatura elisabetana, a la poesía metafísica inglesa, al drama del Siglo de Oro español, al clasicismo francés, al clasicismo de Weimar, al romanticismo de Jena o de Heidelberg, a la narrativa inglesa y francesa de los siglos XVIII y XIX. Y, claro está, a los rusos, de Gógol a Chéjov. Es sabido que en su tiempo se miraba a Tolstói y a Dostoievski como a dos Mesías en Europa; por mucho que se diferenciaran, ambos intentaban restablecer la tradición metafísica que se estaba resquebrajando.

En la primera mitad del siglo XX dio la impresión de que esa tradición sufría una conmoción definitiva. Las dos guerras mundiales no solo provocaron esa conmoción, sino que fueron en realidad las culminaciones de un proceso que había ido madurando durante largo tiempo y que estaba relacionado con la industrialización, la masificación y la secularización. En palabras de Imre Kertész: «Llegados al umbral del siglo XXI, nos hemos quedado solos en un sentido ético. Nos ha abandonado el Dios universal, nos han

abandonado los mitos universales, nos ha abandonado asimismo la verdad universal… No nos orienta ninguna guía ni celestial ni terrenal.» (Kertész, p. 271). Kertész, quien insistía en no considerarse creyente en Dios, se refiere al siglo XXI. Sin embargo, sus palabras valen también para el XX.

En 1945 no solo acabó la Segunda Guerra Mundial, sino que concluyó una época de Europa. La guerra dejó un gigantesco vacío; nunca había visto Europa tal posibilidad de renovarse. Y si bien pronto se descubrió que esa renovación se subordinaba en ambos lados del continente dividido a los puntos de vista del poder político y económico, la apertura espiritual y la sensibilidad a las raíces metafísicas lograron mantenerse vivas durante décadas. En el arte cinematográfico basta con pensar en las raíces existencialistas de las películas de Truffaut y Godard; en la manera en que Visconti, en su primer período, acerca sus historias a los misterios medievales; en que Pasolini proyecta a numerosos de sus héroes sobre la figura de Cristo o vuelve a dar vida a varios mitos antiguos; en que Bergman, en su análisis de las relaciones humanas, desciende hasta las raíces de la existencia; en que Tarkovski continúa la tradición de los grandes escritores rusos del siglo XIX; en que Antonioni insiste en la inutilidad y desesperanza de la existencia humana; en que los checos detectan la presencia del absurdo universal en los testimonios sociales más concretos; en que Fassbinder, en su primera época, mira cara a cara al horror que se presenta sin tapujos; o la manera en que los conceptos de «arte» y de «artista» eran tenidos siempre en cuenta en todas partes de Europa. Poco antes de su muerte en el campo de concentración de Dachau, el escritor alemán Friedrich Reck-Malleczewen, indignamente olvidado, concluyó con las siguientes palabras su *Diario*, uno de los documentos más estremecedores del siglo XX: «cargado con la responsabilidad de más de un pecado mortal y después de recorrer varias cimas y varios valles profundos, yo sé […], sí, sé que al cristianismo todavía le esperan las grandes tareas. Solo necesitará, en medio del satanismo que hoy reina, segundas catacumbas y segundas antorchas de Nerón para conseguir por segunda vez la victoria del espíritu». En las décadas que siguieron a la guerra, las películas del cine europeo de arte y ensayo asumieron este reto: procuraron contribuir a que el espíritu volviera a triunfar. Abrigaban tal esperanza incluso aunque sus historias en apariencia nada tuvieran que ver con ella. A menudo, sin embargo, resultaba más que evidente que no solo trataban de historias y de destinos humanos, sino, a través de ellos, también del destino de Europa: de cómo son singularmente europeos esos personajes, de cómo se vinculan con miles de hilos a las

raíces espirituales de este continente, de cómo viven esas vidas que así no pueden vivirse en ninguna otra parte. El destino de Europa, a su vez, no puede separarse de su gran mito, el destino del cristianismo, el cual, al tiempo que se extingue cada vez más, y de manera manifiesta, como religión practicada, sigue vivo como corriente espiritual profunda; es más, todavía está por realizarse, según Reck-Malleczewen. Las películas de la gran época del Cine tratan todas de esto. *Mamma Roma, El séptimo sello, Andrei Rubliov, Pedro el negro, La vía láctea, El evangelio según san Mateo, Berlín Alexanderplatz, La soledad del corredor de fondo, Gritos y susurros, El cuchillo en el agua, Rocco y sus hermanos, Todos nos llamamos Alí, La dolce vita, La aventura, Mi camino a casa, El eclipse* o, como último combatiente de la retaguardia, *Sátántangó*. Podrían enumerarse docenas de estos títulos. Y podrían mencionarse igualmente –fuera de Europa– las grandes creaciones del Cine negro en los años cuarenta y cincuenta que, si bien de concepción inequívocamente norteamericana, hacían resonar problemas europeos, lo cual se debía también a que muchos de sus grandes directores eran de origen europeo: Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak. Por no hablar de Hitchcock, cuyas películas siempre dejan un poso de inquietud y de angustia en el espectador: bien es verdad que el crimen se ha aclarado, pero no por eso se ha resuelto el misterio de la existencia. Esto también forma parte de los grandes temas europeos.

De una manera u otra, todas esas películas se debatían con las grandes cuestiones del cristianismo. No insistiendo en los planteamientos de la religión ni llevando a la pantalla sus doctrinas, sino luchando con su espíritu, de forma consciente o inconsciente, igual que en la filosofía hicieron Gabriel Marcel o Simone Weil o Georges Bataille, quien también hablando del erotismo tomaba en consideración los interrogantes del cristianismo. Esos directores de cine eran en cierto sentido herederos de Dostoievski, quien en el siglo XIX escribió lo siguiente: «Todo depende del próximo siglo.» Es como si el arte cinematográfico hubiera asumido la tarea de la decisión durante las primeras décadas que siguieron a los años cuarenta. En el vacío dejado por la guerra todas las preguntas quedaban abiertas. Y este vacío actuó de manera estimulante e inspiradora en mucho de lo que absorbió. En las cuatro décadas que duró, todo parecía posible. Incluso la salvación. «¡Sed realistas, quered lo imposible!», fue una de las consignas de mayo de 1968. Sabemos que no fue así. No obstante, esas décadas de cine europeo fueron testimonio de tal libertad de espíritu que ahora ya puede decirse: su lugar está entre las grandes épocas de los dos mil quinientos años de

cultura europea. Y tal vez fuera la última de esas épocas. Su situación excepcional se debió también a haber recibido un amplio apoyo. A partir de los años cincuenta, en muchos países europeos se gestó una base institucional e intelectual para el cine de arte y ensayo (sistemas de financiación, festivales, revistas, cineclubs, asociaciones, distribuidoras, premios, redes de cines de arte y ensayo) que demostraba que toda la civilización compartía una percepción: que el cine era también su asunto. Y que no se trataba tan solo del cine. El objetivo directo era transmitir a un amplio círculo que el cine no era solamente una variante más, nueva, del espectáculo, sino, sobre todo, arte. De este modo, se trataba de conectar el cine a una tradición de dos mil quinientos años de existencia cuya tarea ha consistido siempre en mantener despiertos los mencionados vínculos metafísicos.

Esas películas están lejos unas de otras en el espacio y el tiempo. No obstante, su denominador común se ve claramente con el paso de las décadas. Sobre todo hoy en día, cuando ese denominador se ha vuelto definitivamente anacrónico. Pasolini, quien percibió el cambio quizá con más nitidez que todos los demás, diagnosticó ya a comienzos de los setenta el cambio del espíritu de la época, al cual le resultaba más importante la comercialidad que la verdad: «El peligro de la impopularidad era más temible que la defensa ancestral de la verdad. Por otra parte, la alta cultura se acomodó igualmente al espíritu de la época: su estructura interna se volvió completamente pragmática, los productos intelectuales eran también meras mercancías, como cualquier otro objeto, definidas por el éxito o la ausencia de éxito... La única realidad que latía con el ritmo, con el aliento de la verdad, era la verdad de la defensa del dinero, de la conservación de las viejas instituciones vitales para el nuevo poder [...] y sobre todo la verdad implacable de la producción de bienes de consumo» (Pasolini, pp. 323-324. El arte cinematográfico tampoco pudo evitar este destino inexorable: hoy tratan de adecuarlo en todo el mundo con medios cada vez más agresivos a las expectativas descarnadas de la industria y del mundo del dinero, subordinarlo a la lógica de la sociedad de consumo. Y así como gran parte de los productos que circulan en el mercado no satisfacen necesidades reales, sino artificiales, el cine que ocupó el lugar destinado al arte cinematográfico también procura satisfacer demandas artificiales. La mayor parte de lo que hoy se llama cine tapa con una cantidad de carencias ficticias la verdadera carencia humana, el hambre original de metafísica. La cultura europea, negando una tradición de dos mil quinientos años, no dirige ahora la atención a la libertad y fragilidad existencial del hombre, al enigma de la existencia, sino, todo lo

contrario, procura desviarla. Baste con comparar la película *La gran belleza* de Paolo Sorrentino con *La noche* de Antonioni o *Psicosis* de Hitchcock con el *remake* de Gus van Sant para ver cómo algo se dio la vuelta, cómo el testigo del arte ha sido recogido por la forma aerodinámica, por lo fácilmente consumible. Cómo el virtuosismo técnico ha eliminado una manera de ver, una visión de la existencia. El problema no reside en el talento de los directores. Reside en que desapareció ese fondo enorme que antes nutría incluso obras mediocres y cuya energía era capaz de hacerlas iluminadoras. En la actualidad, la cultura da la impresión de ser un enorme bloque monolítico en el que, tal como escribió Pasolini, «ya no se confronta la propia cultura con la cultura de los poderosos» (*ibid.*, p. 598).

El arte cinematográfico desde luego sigue existiendo. Sin embargo, no existe la cultura cinematográfica y ha terminado aquello que como «cine moderno» o como «cine de arte y ensayo» durante un tiempo poseyó una fuerza capaz de dar forma a la historia. Hoy en día, el arte cinematográfico ya no es sostenido ni portado por una cultura general y envolvente, sino por nombres aislados, directores solitarios que, de forma parecida a las primeras décadas de la historia del cine, no crean comunidad, sino que dan la impresión de planetas solitarios en el universo de la industria. Haneke, Roy Anderson, András Jeles, Terence Davies, Lars von Trier, Zvyagintsev, Béla Tarr, Wenders... también esta lista se podría prolongar y prolongar. Todos ellos semejan Quijotes: viendo sus películas da mucho la sensación de que fueron creadas *contra* algo. ¿Qué puede el cuerpo? ¿Qué es la muerte? ¿Qué es la espiritualidad? ¿Existe la santidad? ¿Existe la tradición? ¿Cuántos infiernos caben en un alma? Estas preguntas resultan naturales para estos directores. Pero parece que son solo para ellos, que no se sienten respaldados por una comunidad amplia que hable su idioma. Porque estas preguntas ya no poseen una cultura y sobre todo no poseen una fuerza capaz de generar cultura. Estos directores son solitarios en el sentido de que solo pueden remitirse a ellos mismos si quieren mantener despierto el deseo de metafísica. Ya no pueden contar con la cultura que los rodea. Como si se pasaran el testigo el uno al otro ante un número decreciente de espectadores y no pudieran contar con una última y festiva entrega de premios. La cultura –o, mejor dicho, la civilización– ya no los premia.

Por supuesto, la industria cinematográfica también generó a directores que fueron más allá del marco prefijado: Tarantino o David Lynch pertenecen sin duda a los grandes. Son grandes también en el sentido de que, mientras tratan de cuestiones metafísicas propias del espíritu tradicional del arte cinematográfico, las devuelven con

increíble virtuosismo a la esfera no-metafísica y las tornan unidimensionales. Así las adaptan a las exigencias de la industria. *Pulp Fiction, Reservoir Dogs, Terciopelo azul* o *Twin Peaks* no dejan lugar a dudas en cuanto a que sus creadores tienen una idea definida de la existencia y a que los interrogantes metafísicos no les son ajenos. Sin embargo, también es evidente que ya solo son capaces de pensarlos entre comillas. Son los representantes de esa enorme franja gris que se ha formado entre el arte cinematográfico y la industria cinematográfica: tratan de complacer a ambos, al tiempo que no desean identificarse con ninguno de ellos. La llamada cultura del *midcult,* que es según Virginia Woolf la liquidación de la alta cultura, se ha apoderado igualmente del cine. Estos directores reducen el mundo a la mera superficie: solo existe lo que se ve, lo que se palpa, lo que ocurre ante los ojos de los espectadores, e incluso la llamada mística se acopla a ello. Sugieren que no hay salida de aquí; hasta debajo de la superficie se extiende otra superficie; todo conduce a lo mismo, así como *Pulp Fiction* concluye allí donde ha comenzado. Esta inmanencia sin fisuras es hoy en día el modelo a seguir en todo el mundo, y obedeciendo a este mandato el arte cinematográfico también se pone al servicio de la industria. Por eso las películas de Lars von Trier, de Haneke y de Béla Tarr dan la impresión de combates librados en la retaguardia. Son desde luego conscientes de la decisión inalterable que les ha impuesto la industria cinematográfica globalizada, pero al mismo tiempo saben transmitir la fragilidad y vulnerabilidad de la trascendencia. De ahí que sus películas no caigan en un anacronismo plano; no se rigen por el arte cinematográfico de los años cincuenta o sesenta, sino que responden a los retos del tercer milenio. La importancia de sus creaciones reside en proponer el restablecimiento de la trascendencia, pero teniendo claro a la vez lo inevitable del estado del mundo, propio de *Pulp Fiction*. En ningún momento alimentan la ilusión de que se pueda vivir sin tomar conciencia de ello. El sufrimiento, como en la obra Tarantino, señala también en las de ellos la destrucción de esa garantía sin la cual la vida pierde definitivamente sentido y la civilización avanza a toda velocidad rumbo a su propia aniquilación. Sin embargo, románticos o creyentes en el fondo del corazón, ven incluso más allá del presagiado aniquilamiento. Esbozan el futuro sin esperanza y lo ponen ante el espejo de la gran tradición europea. Son los últimos combatientes de la retaguardia de la época clásica del cine de arte y ensayo; eso sí, ya no los anima su espíritu creador de cultura, sino la melancolía heroica de la resignación.

# 3

# Beuys, Viola y los demás

En el curso de treinta años, las expectativas puestas en el arte han cambiado de manera radical. Lo que ocurrió hace tres o cuatro décadas parece ahora un hallazgo arcaico. Nunca antes se había percibido tanta impaciencia como la que predomina hoy en día. Como si alguien impulsara con un látigo a los artistas o a quienes tenemos por tales. Y ellos, para soportar lo difícilmente soportable, hacen como si corrieran por voluntad propia. También la vanguardia clásica de la primera mitad del siglo XX trató de acelerar el curso de la historia; sin embargo, ni siquiera soñaba con una velocidad como la de ahora. Quería cambiar el mundo, incluso revolucionarlo, pero no competir con las casas de modas ni adaptarse a las expectativas del mercado de capitales. Todo lo contrario, se enfrentaba a estos y acumulaba otro tipo de capital: la subversión, la radicalidad de poner patas arriba el *statu quo*. Esto duró hasta los años setenta y ochenta del siglo pasado; el accionismo vienés fue la última ola que sus coetáneos no pudieron integrar, a pesar de que luego también esto se produjo. Sin embargo, tras el surgimiento de los vieneses todo ello desapareció, y algo distinto sustituyó la energía viva que se había mantenido durante más de medio siglo. Algo que ha sabido hacer vendible incluso la subversión de tal manera que finalmente se da la particular situación de que cuanto más se ataca el orden vigente, más se premia. Para colmo, por parte de los representantes del orden vigente.

No queda ninguna salida.

En febrero de 2022 tuve que pasar por Berlín. Tenía un día libre. Demasiado breve para ocuparme de mi trabajo; demasiado largo para no hacer nada. Vi, pues, unas cuantas películas. No en el cine, sino en exposiciones. Una en mi museo preferido, la Neue Nationalgalerie proyectada por Mies van der Rohe, no lejos de la Potsdamer Platz que por aquel entonces estaba toda patas arriba y parecía como si hubiera

vuelto a declararse una guerra mundial. Los ruidos de las obras de un hotel llegaban incluso hasta el museo. Las otras las vi en el edificio de Deutsche Guggenheim, en Unter den Linden. También allí se oía el zumbido de unas obras: provenía de la zona de la catedral, donde se construía igualmente un hotel.

En la Neue Nationalgalerie se había inaugurado poco antes la exposición *Espacios del siglo xx*. Allí vi la primera película, casi por casualidad: la grabación, de 22 minutos de duración, de la acción de Joseph Beuys realizada en 1968 y titulada *Eurasienstab* (Cayado de Eurasia), con música de Henning Christiansen. La acción –una de las más conocidas y características de Beuys– se despliega lentamente, mediante gestos apenas perceptibles. Una habitación, una escalera, cuatro grandes vigas revestidas de fieltro que yacen en el suelo, un cayado de cobre de dimensiones enormes, desproporcionadas, un montón de margarina en un rincón, una placa metálica gruesa que se ata a la suela de un zapato, un trozo de fieltro, así como el propio Beuys: he ahí el punto de partida. En la película, que tiene numerosos cortes, se podía ver paso a paso el montaje de una instalación. O, para ser más preciso, el despliegue de un campo de fuerza. Con movimientos mesurados y circunspectos, y no sin cierto esfuerzo, levantó primero las vigas cerca de los cuatro rincones de la habitación, las fijó contra el techo y entretanto fue tocando esto y aquello con el cayado y ocupándose también del montón de margarina. Luego volvió a mover las vigas, las apoyó en la pared; él mismo se agachaba, se detenía a veces, se quedaba largo rato mirando lo que había en la habitación, cortaba un trozo del montón de margarina y lo presionaba contra la corva. A continuación retocaba la instalación, envolvía el cayado con fieltro, iba y venía con la mirada, se detenía finalmente y adoptaba una postura vigilante, contemplaba las vigas que en la propia pantalla de cine ya daban la impresión de haberse animado y transformado de nuevo en árboles vivos cuyas almas incluso se llegaban a sentir. Luego retiró las vigas de su sitio y las apoyó la una al lado de la otra contra la pared. Y después se quedó observando, inmóvil. En un momento se frotó los ojos. No pude decidir si era porque le habían asomado las lágrimas. Lo cual no me habría extrañado. Es más, me habría parecido lógico. Los movimientos mesurados, la música monótona que aun así se revelaba apasionada al cabo de un tiempo, el silencio que emanaba de la instalación que se estaba montando y el efecto general mágico de los materiales hacían visibles estratos de cuya existencia el mundo exterior trataba –y sigue tratando– de distraer mi atención, empezando por las gigantescas edificaciones de la Potsdamer Platz hasta el ritmo de vida intenso y

sobreexcitado de día y de noche, acelerado de manera imparable.

Fue como si hubiera visto una excavación arqueológica. En comparación con el mundo de la imagen digital de hoy en día, esa película de 16 mm en blanco y negro realizada con una tecnología bastante primaria parecía arcaica. Oriente y occidente, lo moderno y lo arcaico, la técnica y la espiritualidad, materia y el espíritu, el cuerpo vivo y la materia muerta, la enfermedad y la curación, el progreso y el regreso: estas oposiciones se desplegaban y conformaban estratos en la acción de Beuys. No se eliminaban, sino que se enriquecían unas a otras. La acción no negaba, sino que incorporaba lo moderno y novedoso. Mirando la acción de Beuys empezó a perfilarse una visión delante de mí, aunque no sabría poner en palabras exactamente su esencia. Sea como fuere, sus implicaciones políticas eran tan evidentes como las que pueden definirse como existenciales y trascendentes.

Luego me trasladé a la exposición del videoartista norteamericano Bill Viola en el museo Deutsche Guggenheim. Se titulaba *Going Forth By Day*. En una sala oscura, cinco películas realizadas con tecnología digital, cada una de unos treinta minutos de duración, se proyectaban en paralelo. La lentitud era aquí un elemento tan determinante como en Beuys; también el silencio; así como el hecho de que Viola, al igual que Beuys, situaba los gestos más sencillos en un contexto decididamente amplio. El nacimiento y el decaimiento, el surgimiento y la desaparición, la transformación y la identidad del tiempo, la lenta y enervante preparación para la muerte, la muerte y la resurrección, la catástrofe que irrumpe en el día a día en forma de un diluvio: Viola dirigía la mirada al horizonte de la metafísica igual que Beuys. Su obra evocaba el mundo de los frescos de Giotto en la capilla Scrovegni de Padua y el título era idéntico al del *Libro egipcio de los muertos*.

Aun así, mientras miraba las películas, las cuales me fascinaban del mismo modo que a los demás espectadores, aumentaba la sensación de que me estaban engañando. No sabía quién. No era Viola, pues ninguna de las cinco películas tenía un elemento que no estuviera en su sitio y no fuera creíble dentro de su contexto. Tampoco podía dudar de su sinceridad. La seriedad que irradiaban las cinco películas no tenía parangón hoy en día. Y sin embargo… Quizá no debería haber visto la película de Beuys. Porque así no podía desprenderme de la sensación de que por mucho que se tratara de la vida y de la muerte, de la resurrección y de la catástrofe, estaba viendo un simple juego. Un ejercicio de estilo. Una simulación. Algo teatrero. Donde el cristianismo y el budismo, cuyo pensamiento tanto se relaciona con las películas de Viola, en realidad no impregnan las obras, sino que son

mera fachada. O comillas. Y no veo ni muerte ni resurrección, sino un vídeo que muestra cómo he de ver la muerte y la resurrección. Y entonces no me conmuevo, sino que pienso que debería conmoverme. Viola me transmitió todo esto de forma impecable, perfecta. Incluso diría que aerodinámica. Así como hoy en día la primera exigencia para todo es que sea aerodinámico, trátese de un coche, de una relación de pareja, de un pensamiento, de una novela, de una obra artística. Y el fantasma de ello me estropeó definitivamente el disfrute. Las cuestiones metafísicas son fundamentalmente conmocionantes y nos mueven el suelo bajo los pies, actúan precisamente contra lo aerodinámico. No es de extrañar que desde hace dos o tres décadas se hayan vuelto de forma definitiva impresentables en sociedad.

La obra de Viola tocaba varios temas de rasgos metafísicos innegables. La irradiación atmosférica de la obra, sin embargo, no hablaba de la vida y la muerte, no trataba de la metafísica, sino de esto, de lo aerodinámico. Y de su fuerza que todo lo aplana. Viola prendía con alfileres las cuestiones metafísicas, de manera descarada, casi sin escrúpulos. No obstante, la construcción perfecta de los hechos mostrados, su pulcritud que recuerda a la de una joya tallada por ordenador, su carácter calculado sugieren que, en definitiva, no se opone al espíritu de la época. Todo lo contrario: le obedece y, es más, lo justifica. Quizá lo haga en contra de su propia intención. Sería inútil dudar de su nexo sincero con la metafísica. Sin embargo, el espíritu de la época, que procura desterrar la metafísica de todos los rincones, es tan efectivo que incluso acapara aquello que se le opone e incorpora aquello que parece contradecirlo. El espíritu de la época, gigantesco Moloch, integra hasta aquello que lo ataca. ¿Cómo lo escribió Allen Ginsberg ya en 1955 en su poema *Aullido*? «¡Moloch cuya mente es maquinaria pura! ¡Moloch cuya sangre es un torrente de dinero! ¡Moloch cuyos dedos son diez ejércitos! ¡Moloch cuyo pecho es una dinamo caníbal! ¡Moloch cuya oreja es una tumba humeante!». Pues sí, ese Moloch lo incorpora todo, incluso aquello que más se le opone. Es más: como si privilegiara lo que no le obedece. Así como hoy en día las obras que más pueden contar con ser acogidas por los grandes museos mundiales son aquellas que atacan abiertamente el concepto de museo, el espíritu de la época también busca lo que en apariencia nada contracorriente. Tampoco es grave que no sea del todo correcto políticamente; la hoy por hoy agotada corrección política a menudo espera de la incorrección una transfusión sanguínea. Lo que actualmente parece subversivo en realidad no conmociona, sino que justifica y apoya. Si *Aullido* se publicara ahora, a Allen Ginsberg no se lo llamaría a declarar como acusado ante un

tribunal, sino que lo premiarían y lo harían, para colmo, precisamente quienes controlan y hacen funcionar el odiado Moloch.

Llegado a este punto, tuve la sensación de que la lógica de la película de Viola se asemejaba a la de la exposición *Sensation* que había visto unos años antes en Nueva York y que presentaba la colección Saatchi y a jóvenes artistas británicos. Conmociona, pero no por minar el actual espíritu de la época, sino para asegurar todavía más el terreno sobre el que pueda levantarse este espíritu. La subversión acaba resultando lucrativa.

Y cuando, mientras miraba las películas de Viola, escuché un zambombazo –el ruido de la riada que lo arrastraba todo en la película *El diluvio*–, me quedé sin aliento. Pues sí, he ahí la diferencia decisiva. Beuys me sacudía; Viola, en cambio, hacía que me quedara sin aliento.

En la película de Beuys no ocurría casi nada. Aun así, en el curso de su lento desarrollo, mientras los materiales se iban trasladando de un sitio a otro de un modo casi inane, se abría una grieta y se hacía visible algo que uno normalmente prefiere no ver, puesto que lo hace dudar de la seguridad y del carácter definitivo de la propia existencia. A esto se lo llama conmoción.

La obra de Viola fue creada más de tres décadas después. Viola, actualmente no solo uno de los más reconocidos, sino también de los mejores en el mundo del arte, ya no puede volver atrás la rueda de la historia. Las grietas que atravesaban aquí y allá la obra de Beuys y que eran durante siglos las condiciones vitales del arte europeo, parecen haber desaparecido definitivamente en las tres últimas décadas. Se han cerrado. La sensibilidad a la metafísica ha sido sustituida por el placer que produce la superficie aerodinámica. La conmoción por el efecto.

# 4

# Actos y padecimientos de la luz

Vi el mismo día, con una diferencia de pocas horas, la película sobre la acción de Beuys y la que era entonces la última obra de Bill Viola. Aun así, fue como un viaje por el tiempo. No tanto por lo mostrado, a pesar de que los elementos de la acción de Beuys, su mundo visual, los accesorios utilizados enseguida me evocaron los finales de los años sesenta, mientras que las historias de Viola se insertaban en un entorno posterior, mucho más sofisticado, propio del final del milenio. Percibí el viaje por el tiempo mucho más con mi «visión latente». Esta visión inconsciente me permitió percatarme de algo en que normalmente no me fijo, pero que como un bajo continuo determina y guía mi percepción.

¿Y qué vi con mi «visión latente»? Vi, por ejemplo, que en la película sobre Beuys la cámara se movía a menudo; es de suponer que se trataba de una cámara manual o al menos que de vez en cuando se rodaba con ella en la mano. En las películas de Viola no había ni rastro de ello. Eran perfectas e impecables –al menos en este sentido–, como si tras la cámara no hubiera habido un ser humano común y corriente, sino que la hubiera guiado un programa que no podía equivocarse. Por ello, las casualidades quedaban eliminadas de las películas. Como si lo que se veía se hubiera organizado según la visión de un ojo divino. Noté también que en la película sobre Beuys la imagen era bastante granulada, a menudo borrosa, irregular, con manchas. En este campo tampoco encontré fallos en las de Viola. Fue la primera vez que rodaba con una cámara de alta definición, de manera que las imágenes eran tan nítidas que parecían hechas en 3D, mediante el Fusion Camera System que por aquel entonces ni siquiera se había inventado. No en vano se definió aquella obra como un «fresco digital», uniendo por medio de ese oxímoron dos cosas que no pueden asociarse.

La diferencia entre la tecnología analógica y la digital puso a prueba mi «visión latente». Aunque no me fijaba de forma consciente, era el filtro a través del cual podía ver todo aquello que observaba. Gracias a ella pude experimentar ese viaje por el tiempo. Las dos tecnologías iluminaban la diferencia entre dos épocas y, más allá, entre dos maneras distintas de ver el mundo. En 1968 no existía aún la tecnología digital; la técnica de vídeo de aquel entonces era –para citar palabras de Viola– «sumamente primaria, de escasa calidad y solo en blanco y negro». Después del cambio de milenio la tecnología llamada (no muy acertadamente) «analógica» comenzó a ser desplazada, hasta tal punto que hoy en día ya prácticamente no se utiliza. Cuando aun así se hace, da la impresión de ser algo intencionadamente arcaizante, como en las obras de Béla Tarr o como ocurre en el caso de *La cinta blanca* de Haneke. Es como si los creadores utilizaran comillas por adelantado, por lo cual la tecnología analógica se percibe definitivamente como en cuarentena. Su efecto es como si en plena época de la *streaming music* alguien hiciera pública su música en discos de vinilo, desafiando el espíritu de la época. Por supuesto, también esto tiene su demanda, es más, hasta puede ponerse de moda. Pero, como cualquier otra moda, con una duración y un ámbito de influencia limitados. Y en las obras deliberadamente arcaizantes, aparte de su indudable belleza y perfección, no es difícil observar asimismo una actitud defensiva. De forma indirecta da testimonio de la situación monopolística de la nueva tecnología; viniendo de atrás, por así decirlo, siguiendo la lógica de defenderse atacando. Haneke volvió a rodar su siguiente película con tecnología digital; Béla Tarr, en cambio, dejó de hacer películas. Viendo el vídeo de Beuys quedaba claro que cuando se realizó solo existía la tecnología analógica y no había en el fondo una tecnología radicalmente distinta. No se presentaba en comparación con otra cosa; no era una «excursión» al mundo analógico, de ahí que –contrariamente al film de Haneke– tampoco pueda definirse como una solución entrecomillada.

Los dos tipos de tecnología esconden dos tipos de ver el mundo. Esto puede demostrarse particularmente bien a través de la fotografía. En el caso de la tecnología analógica, la luz, a través de un proceso fisicoquímico, se fija en la película, en la capa de haluro de plata integrada en gelatina, cuya estructura es singular en cada toma, esto es, cambia de un modo que nunca puede repetirse. La luz queda atrapada en el espacio por los cristales que la «aprisionan», por así decirlo, de forma física. Esto garantiza a esa luz apresada una profundidad mediante la cual la imagen cobra realmente «cuerpo». Es

lo que proporciona a la imagen revelada la espacialidad, la cual, lógicamente, no es idéntica a la espacialidad del objeto de la fotografía. La espacialidad de lo que se ve no es idéntica a la espacialidad de la imagen, a su «corporeidad», a falta de mejor palabra. La imagen no es espacial por mostrar un paisaje, una habitación o una costa marina que existen de entrada en el espacio, sino por las infinitamente densas transiciones entre los matices. Por eso cobra la imagen «cuerpo», en el que incluso, si la miramos largo rato, hasta podemos entrar en la imaginación. La espacialidad del objeto visible en la fotografía cobra verdadera profundidad por el hecho de que la imagen se configura mediante infinitos matices. Y la toma es tanto «mejor» cuanto más transiciones descubra el ojo en ella, cuanto más disponga a la mirada a descubrir nuevas y nuevas transiciones. Hasta que al final cree ver algo que, estrictamente, ni siquiera puede ver. La visión física es capaz de generar una experiencia metafísica y en este sentido no se distingue del efecto de las pinturas. (También la música procedente de un disco de vinilo posee una peculiar espacialidad, capaz de condensarse en un espacio espiritual tan definido que ni siquiera los crujidos que aparecen de vez en cuando consiguen perturbarlo; contrariamente a la música registrada por medio de la tecnología digital, en la que hasta el más mínimo ruido interfiere en el disfrute de la música, porque entonces no se «oye» ese espacio no físico que hay detrás y que podría integrarlo.)

En cambio, la tecnología digital no fija la luz en ondas, como si fuera en tres dimensiones, sino en puntos de imagen bidimensionales, en píxeles. Por el efecto de la luz se produce una carga eléctrica a la que según su valor le corresponde una serie de dígitos; los colores individuales (de los que puede haber varios miles) también están integrados en un sistema digital, y la larga serie de dígitos es convertida por ordenador en imagen. Por consiguiente, la misma vista se puede registrar en principio de la misma manera infinitas veces. La luz aquí no «ondea», esto es, no está sometida a las eventualidades de la superficie portadora, sino que «salta» de punto en punto. Cuanto más densos los puntos, tanto más nítida la imagen. En el caso de una película, cuanto más rápidamente se siguen las imágenes, tanto menos se percibe el registro digital. Hoy en día se pueden proyectar incluso sesenta imágenes por segundo, con el resultado de una nitidez extraordinaria. Sin embargo, cuando la película «se corta» (aunque, claro está, no hay cinta de celuloide que pueda cortarse), entonces –contrariamente a lo que ocurre con una película analógica en que en esos casos un rostro, una mano, un paisaje se inmovilizan– solo se ve

un caos de figuras geométricas, de cuadrados y rectángulos de colores. Lo que se ve no tiene en sí ningún sentido y no guarda relación alguna con la escena que acaba de cortarse. Lo que se ve en la imagen digital no es una luz ondulante, sino una peculiar manipulación que, sin embargo, no crea esa particular diversidad de los tonos (la exposición a los azares) que resulta inevitable en la fotografía analógica. Quien toma una fotografía analógica (el hombre) está obligado a mantener un diálogo continuo con el material que registra la toma y que lleva una vida autónoma; de ahí que el material pueda llegar a ser «humano». En el caso de la fotografía digital no se establece un diálogo entre la persona y el «material portador», por lo que la luz pierde su «cuerpo».

Y eso que ahí reside precisamente el misterio: ver la luz con sus infinitos matices. Existe una enorme diferencia, por supuesto, entre ver la luz y ver por la luz. La imagen analógica permite ver por la luz todo cuanto muestra; al mismo tiempo, sin embargo, también permite ver la propia luz. No hay que ser un científico para eso. Es más, ni siquiera hace falta prestarle atención y, de hecho, la mayoría de los directores de cine ni se han ocupado de ello. Aun así, las imágenes analógicas juegan a un «doble juego»: muestran algo a través de la luz y a la vez muestran la luz en sí. Esta dualidad resultó evidente con la aparición de la imagen digital. Esta también muestra las cosas con la ayuda de la luz. Sin embargo, difícilmente permite ver la luz en sí. En el caso de la imagen analógica, por muy banal que sea lo que se ve, la imagen cobra profundidad, cobra espacio por la luz que se expande por el mundo. Los objetos, las personas, los paisajes son plásticos, o sea, espaciales porque la luz que se proyecta sobre ellos se distribuye de manera infinitamente diversa. En el caso de la imagen digital, el hincapié se pone en las «cosas», en los objetos, y la luz en sí pasa a un segundo plano. O, mejor dicho, el misterio de la luz. De esa luz en comparación con la cual –como escribió el místico bizantino Simeón entre los siglos X y XI– hasta el sol se oscurece. Simeón llamaba divina a esa luz y la consideraba innombrable e inasible. Decía que solo sentidos interiores son adecuados para verla: el pensamiento, la inteligencia y el corazón (Völker, p. 393). Al distinguir dos tipos de luz –la terrenal y la divina–, Simeón daba a entender que el carácter de la luz era dual: al mismo tiempo sensorial y suprasensorial. La tecnología digital elimina esta dualidad. El mundo se reduce a lo representable, lo visible, lo objetivable, lo asible, pero se pierde aquello que en él es inasible (aunque no por ello imperceptible) y que lo impregna todo misteriosamente sin que podamos nunca encontrarle una huella. Esto –la «luz suprasensorial»– proporciona entonces

también una dimensión particular a lo que se ve a través del sentido. Cuando Haneke, por ejemplo, no rodó *La cinta blanca* con tecnología digital, el mundo en el que transcurre la historia podía ser a la vez onírico y brutalmente sensorial gracias a la mencionada dualidad de la luz. Resulta asimismo revelador que en el curso de un rodaje digital el operador se ve obligado a mirar la pantalla y ve entonces muchas otras cosas, su visión periférica continúa activa. De ese modo, sin embargo, la imagen registrada será una entre muchas otras. A ello se suma que se puede registrar digitalmente una cantidad ilimitada de cosas; como no existe el «material bruto», no hay que ocuparse tanto de la selección. Por eso, la atención es también más distraída, menos concentrada. El operador de una película analógica, en cambio, mira al interior de la cámara y solo ve lo que esta está registrando en ese preciso momento. Nada perturba su visión periférica. La imagen que ve y que el aparato registra no es solo un trozo del mundo, sino el mundo en sí, allí y entonces, en el curso de la toma. De ahí que lo que finalmente se ve cobre esa profundidad que no es exclusivamente física y espacial. Y a ello se suma que la cinta de celuloide es finita; el operador está en todo momento en una situación de decisión, aunque sea de forma inconsciente, lo cual simplemente falta en el caso de la cámara digital.



Joseph Nicéphore Nièpce: *Vista de Saint-Loup-de-Varennes*, 1826-1827

No es necesario comparar las fotografías de André Kertész y las de un igualmente exigente Andreas Gursky; basta con poner una vieja foto de la infancia y la foto digital actual de unas vacaciones veraniegas. O una fotografía analógica y su copia guardada digitalmente. En apariencia, ambas «tratan» de lo mismo; estuve allí, dejé un rastro en el mundo y alguien lo inmortalizó. La fotografía se

ha nutrido desde sus comienzos de la alegría del reconocimiento. Al mismo tiempo, sin embargo, los aparatos, aunque en un principio querían reproducir con la máxima exactitud aquello en que se fijaba la lente, esto es, el objeto, necesariamente mostraban también algo que no pertenecía a este. En la primera fotografía de la historia, la que hizo Nicéphore Nièpce entre 1826 y 1827 con un tiempo de exposición de ocho horas, cuesta reconocer los tejados que se ven desde la habitación; más bien da la impresión de una foto constructivista difuminada del siglo XX. Aun así, veo el tejado de una casa de Borgoña. Pero al mismo tiempo algo más: la luz en sí, que sumerge el tejado de hojalata en la luz del misterio. Cuando Daguerre en 1839 fotografió las mismas casas en horas distintas, un contemporáneo observó con acierto que así había descubierto una cualidad que el arte hasta entonces jamás había logrado. Concretamente la difusión de la luz. Después de que Alexander von Humboldt viera las primeras fotografías de Daguerre, escribió lo siguiente en una carta a Carl Gustav Carus del 25 de febrero de 1839: «Aquí la luz crea luz»; debido a las sombras de color entre pardo y gris, «el aire siempre parece algo triste y difuso»; y destacó en especial los «matices más hermosos de las semisombras». «La luz difusa parece la luz del sol», escribió (véase Schwarz, p. 11). Cuando miramos las calles parisinas de Daguerre, lo reconocemos todo, las columnas de anuncios, los postigos cerrados, las chimeneas, los toldos que dan sombra a los escaparates. Sin embargo, algo es seguro: a pesar de todos los parecidos, esa calle nunca fue tal como la mostró Daguerre. Nunca fue igual de blanca e igual de negra que en la fotografía, nunca permitió ver esos infinitos matices del blanco y del negro que se perciben en la foto, nunca mostró esa dispersión de la luz que a simple vista solo muy pocas veces se puede ver. Dicho de otro modo: jamás se pudo ver así la luz.



Louis Daguerre: *Boulevard du Temple*, 1838

Esa infinitud de tonalidades es lo que distingue la imagen analógica de la digital. Y esto no es una diferencia meramente estética, sino también de mentalidad. Aparte de la infinitud de tonalidades existe otra infinitud: la masa infinita de los objetos, de las cosas inmortalizadas. Hacia dónde tira el corazón de cada cual: eso revela al mismo tiempo qué opina el sujeto sobre su lugar en el mundo. Quien desea poseer la infinitud de los objetos y cosas, quien quiere registrarlo e inmortalizarlo todo, está siempre insatisfecho y por supuesto siempre ajetreado: necesita documentarlo todo, tenerlo todo ante la lente. Por eso son miles y miles de millones diarios las fotografías que se toman en el planeta tierra, con cámaras, con teléfonos móviles, con tabletas. La infinitud de tonalidades, en cambio, exige una atención profunda, observación, preparativos. No se puede percibir a la primera, con un rápido vistazo. Esa infinitud proviene del misterio de la luz, de su inasibilidad, del enigma de que está siempre presente y perceptible y aun así no se puede fijar o asir. Hemos de ver la luz bañados en luz. Y entender al mismo tiempo nuestro lugar en el mundo. La infinitud de tonalidades está estrechamente –y misteriosamente– vinculada a nuestro lugar en el mundo. Vemos gracias a la luz; pero ¿de dónde viene la luz? ¿Por qué no hay una oscuridad eterna? No se sabe. Y a todo esto, nosotros somos, existimos, no cabe la menor duda. Pero ¿por qué? No se sabe. Y este no-saber es la fuente última de toda melancolía, su nutriente. ¿Quién no lo ha sentido hojeando viejos álbumes de fotos?

Péter Nádas escribió un ensayo sobre el abandono de la fotografía analógica en el que se puede leer lo siguiente: «Puede que no sepamos de cuántas dimensiones está recortado el mundo tridimensional como visión, pero sí sabemos que vivimos en la apariencia de algo, aunque

durante toda una vida no podamos mirar más allá de esa apariencia, porque no tenemos con qué» (Nádas, pp. 14-15). En nuestra vida de aquí jamás podremos pasar de las tres dimensiones a la cuarta, a la quinta, a la sexta o a la enésima dimensión, suponiendo que el concepto de dimensión es el adecuado para describir otro tipo de existencia. El ser humano, sin embargo –desde el platónico mito de la caverna la cultura europea trata en parte de esta melancólica aspiración–, continuamente desearía ver más allá. O al menos mirar hacia fuera de aquí, del estrecho marco de su existencia presente. Le ayudan las religiones, los mitos, las diferentes prácticas de llevar la vida; para eso sirve también el arte. Y a ello aspira asimismo cuando quiere atrapar de alguna manera la luz, encontrarle una explicación, tratar de fijarla. Comprender lo que Goethe llamó los «actos y padecimientos» de la luz. Los primeros críticos de Daguerre lo percibieron en sus fotografías. La mencionada infinitud de las tonalidades no es solo una cuestión estética, sino también filosófica y, es más, teológica. Entre los dos extremos invisibles del blanco y del negro absolutos existen innumerables matices visibles. A ello debemos el ver el mundo tal como es y no radicalmente distinto. La imagen analógica, al registrar las ondas de la luz, traslada sin querer la atención a lo invisible que impregna lo visible. Lo visible radica en lo invisible, puesto que nada lleva en sí el fundamento de su existencia; esto al menos es lo que nos enseña la melancolía.

Para la tecnología digital no existe lo invisible. Para ser más exactos: lo que no es visible no existe. Solo existe lo visible: el mundo con su infinitud de cosas, de objetos perceptibles. Solo existe esto, nada más. El todo se ha reducido a la infinitud de los objetos. O a la ilusión de la totalidad. Por eso está la tecnología digital tan obsesionada con los objetos. Su atracción y su hechizo pueden explicarse por muchos motivos. Ahorra tiempo y gasto, no hay que comprar películas a un precio caro, no hay que revelarlas, no hay que hacer copias, no hay que pegar las fotos en un álbum, no hay que pensar qué textos añadirles. (Es más, ni siquiera hay que verlas, ya que la gran mayoría de las fotografías guardadas en ordenadores en general nunca vuelven a mirarse.) No obstante, consigue que todo pueda inmortalizarse enseguida. Ofrece una sensación de omnipotencia: todo está a merced de la máquina. Menos algo: la luz. Precisamente aquello que antes era considerado la base de todas las cosas.

Lo determinante no es ahora la metafísica de la luz, sino la física de los objetos visibles. Solo estos existen, solo en estos hay que fijarse. No porque quien fotografía lo haya decidido así. Sino porque el

aparato que tiene en la mano, sea un teléfono móvil o una tableta, sea una cámara fotográfica barata o una carísima, lo ha decidido en su lugar. Ya solo se puede inmortalizar la ilusión de la luz, y los aparatos cada vez más sofisticados de hoy en día son capaces de ello de una manera que avergonzaría hasta a los magos más extraordinarios.

## 5

## La vidriera de Richter

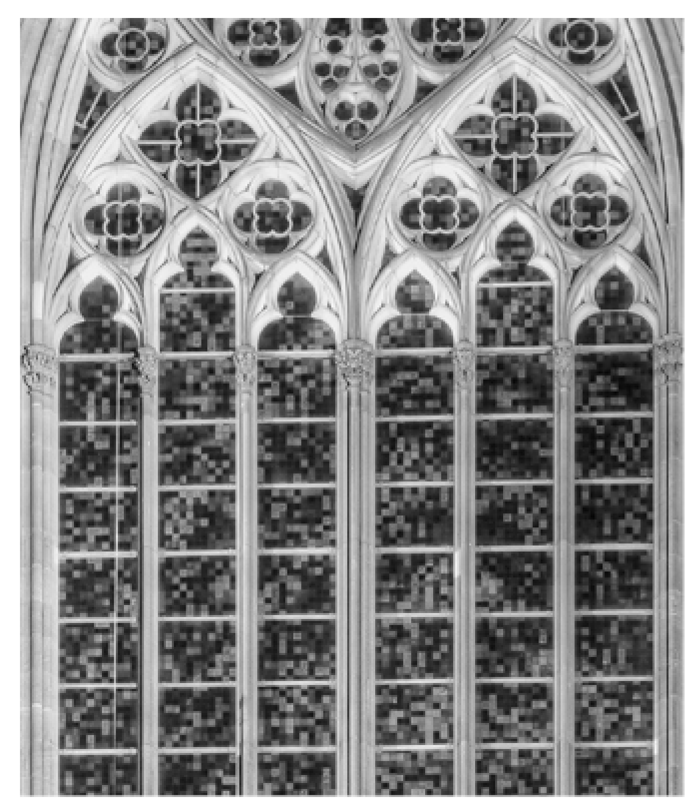
La catedral de Colonia se alza sobre quienes la fotografían como un ser vivo prehistórico. Incluso desde fuera de la ciudad parece enorme. Cuando uno se acerca en coche desde Düsseldorf, de repente aparecen sus dos torres entre los árboles, y aunque se halla a varios kilómetros de distancia, da la impresión de estar allí, justo detrás de los árboles. Es al mismo tiempo cercana y lejana. Inconquistable. Dentro de la ciudad también se presenta de pronto en los lugares más inesperados. Uno tiene la sensación de que está ahí, en la calle de al lado; al cabo de un instante, sin embargo, es como si no cesara de retroceder. Inalcanzable. Cuando estamos a sus pies, su altura es inconmensurable. Más que verse, se percibe. No son humanas sus dimensiones; aunque suba a lo más alto de la torre, tengo la sensación de ser un huésped meramente tolerado que se ha introducido –es más, que ha osado introducirse– para tener la ilusión de abarcarlo todo con la vista. Y cree estar más vivo que esa mole de piedra. Y lo cierto es todo lo contrario: es ella la que desde hace siglos observa a las personas que pululan a su alrededor, las ve nacer y desaparecer. Y aunque los hombres la construyeron en el curso de varios siglos, no habrían retomado la tarea una y otra vez, generación tras generación, si esa mole de piedra no hubiera demostrado ser una idea viva que sobrevivía a todo y en comparación con la cual el pensamiento de cada cual resulta una diminuta migaja. Una idea cobró cuerpo en la piedra. Por eso es también todo tan etéreo a pesar de que difícilmente se encontrará peso más grande posado sobre la tierra. Y de ahí también su carácter inasible. El poeta polaco Adam Zagajewski escribió después de visitar la catedral de Chartres que esta no sabía en qué siglo nos hallábamos fuera de sus muros. Tampoco lo sabe la catedral de Colonia. Tardó unos ocho siglos en construirse, pero el tiempo no la inmutó. A la mirada no iniciada le cuesta distinguir las

distintas épocas, no ve lo que fueron añadiendo los diversos siglos. Quien entra habla en vano para sus adentros diciendo siglo XIII o XV o XIX, porque en realidad entra en la atemporalidad, lo mismo que ocurre en el caso del Panteón de Roma o de la Villa Rotonda de Vicenza. El tiempo histórico se inclina ante la atemporalidad metafísica.

Aun así, existe en la catedral de Colonia un lugar donde el tiempo histórico parece haberse rebelado, tratando de zafarse del abrazo de la atemporalidad. El crucero sur es el punto en que se manifiesta de forma perceptible el siglo XX o, mejor dicho, el XXI. Se produce allí una transformación que puede definirse como paralela a la diferencia entre la tecnología analógica y la digital.

En 2006 se pidió a Gerhard Richter que creara una vidriera nueva para sustituir la provisional instalada tras la Segunda Guerra Mundial. La idea inicial era recordar a los mártires alemanes del siglo XX (Edith Stein, Maximilian Kolbe). Sin embargo, Richter, a quien siempre interesó la serialidad, no optó por una solución figurativa, sino que volvió a un período anterior de su trabajo. Ya a finales de los años sesenta del siglo pasado pintó cuadros geométricos compuestos a partir de diminutos campos cromáticos, en 1973 realizó un cuadro titulado *1024 colores* a partir de los diferentes matices del rojo, del azul, del amarillo y del verde; poco después, el título ya era *4096 colores* y un año más tarde surgió una serie de seis litografías con el título *Campos cromáticos. Seis disposiciones de 1260 colores*. En cada una de estas litografías se ven 1260 minúsculos rectángulos de diferentes colores, en distribuciones diversas. Richter organizó los campos cromáticos conforme al principio del azar (el pensamiento de John Cage siempre había influido mucho en él, en 2006 realizó una serie de seis cuadros con el título *Cage*), de forma que quedaba excluido cualquier tipo de jerarquía entre los colores: en los cuadros todos los colores se presentan con el mismo rango. Según su propia confesión adoptó una postura contraria a la de Josef Albers: mientras que, según Albers, un color concreto solo puede asociarse con determinados colores, según Richter cualquier color puede relacionarse con cualquier color. Cuando comenzó a trabajar en el proyecto de la vidriera de la catedral de Colonia, su primer paso consistió en poner el patrón de la ventana sobre una reproducción de su cuadro *4096*. Así surgió la decisión de crear una vidriera abstracta con una disposición aleatoria de los campos cromáticos. Para llenar la superficie eligió unos vidrios cuadrados de setenta y dos colores diferentes, un total de 11.263 piezas; los colores se corresponden con los que tienen las vidrieras de la catedral que se conservaron intactas;

distribuyó las piezas según el principio del azar con la ayuda de un programa informático elaborado expresamente para este fin.



Gerhard Richter: *Vidriera*, catedral de Colonia, 2006

El resultado es un espectáculo gigantesco y exuberante que da pie a numerosas y diversas asociaciones. Dirigen la imaginación a los nexos trascendentales, generadores de recogimiento, que conlleva esencialmente la abstracción. Al mismo tiempo, sin embargo, el espectáculo evoca también el mundo de los píxeles: como si hubiera agrandado una imagen digital hasta tal punto que en lugar del objeto fotografiado ya solo se vean los píxeles. La visión de esta vidriera provoca una particular tensión: tiene una indudable irradiación metafísica, pero los campos cromáticos ponen hincapié de manera expresa en la superficie, en la bidimensionalidad. Los campos cromáticos claramente relacionados con los píxeles no poseen la profundidad y la atmósfera que tiene un color pintado con un pincel. Tal como escribe David Batchelor en su libro *Chromophobia*: «el color analógico es un continuo, un espectro carente de fragmentaciones, un todo indivisible, la transición de un color al otro. El color digital es aislado; se presenta como una unidad separada; no hay transición o

modulación entre uno y otro; solo existen límites, saltos y bordes» (Batchelor, p. 105). Esta oposición puede aplicarse también al conjunto de la catedral de Colonia: mientras que el edificio es el monumento de la «cultura analógica», la vidriera de Richter lo es de la digital. La catedral no sabe en qué siglo nos hallamos fuera de ella. Esta vidriera, en cambio, lo sabe perfectamente. Lo que no pudieron hacer quienes trabajaron allí en el curso de los siglos, Richter lo consiguió en un solo año: dejó la huella del tiempo en la catedral. La cultura digital tampoco dejó intacto este templo.

Si alguien no lo ha visto, podrá creer que Richter le quitó la magia a la catedral con esa vidriera abstracta, llena de algo parecido a píxeles. Tal como en la plaza de afuera intentan hacer día tras día millones de personas. Una tarde soleada me aposté delante de la iglesia e intenté contar cuántas personas la fotografiaban en un determinado momento. Al llegar a las treinta y siete dejé de contar, ya que llegaban más y más oleadas de fotógrafos. Me llamó la atención que, después de tomar la foto, la mayoría alzaba un momento la vista hacia la catedral, pero solo un momento para asegurarse de que eso era lo que iban a ver en la pantalla. Después, sin embargo, comenzaban a mirar la pantalla y le dedicaban mucho más tiempo a esto que a la propia catedral. El templo registrado digitalmente parecía más real que aquel que se levantaba ante ellos con su inconmensurable mole. Y en cierto sentido era más real. Sin verlo se podría pensar que con el procedimiento de Richter había ocurrido algo así: lo digital había vencido al espíritu de la catedral. Sin embargo, basta con entrar en el edificio cuando luce el sol para comprobar que la vidriera de Richter ofrece algo enormemente bello a la vista. No se le puede negar el misterio de la luz. Lo cual significa que la cultura digital tal vez no excluye de entrada una postura metafísica. A pesar de que en el exterior, en la plaza, millones de cámaras digitales, tabletas y teléfonos móviles den la impresión de que se está urdiendo una gigantesca conspiración cuyo objeto es precisamente liquidar el misterio de lo que se ve.

Los setenta y dos colores elegidos por Richter son por supuesto escasos en comparación con el infinito número de colores. Para ser más exactos, ese gran número es muy finito. Según los cálculos del artista berlinés Adrian Sauer, el ojo humano es capaz de percibir 16.777.216 colores, y lo mostró mediante un programa informático en una inmensa impresión cromogénica digital de 125 × 476 cm en la que cada uno de ellos aparece una sola vez. Los millones de matices cromáticos se funden en un gigantesco enjambre de colores que a su modo es capaz de provocar la experiencia de la trascendencia de la

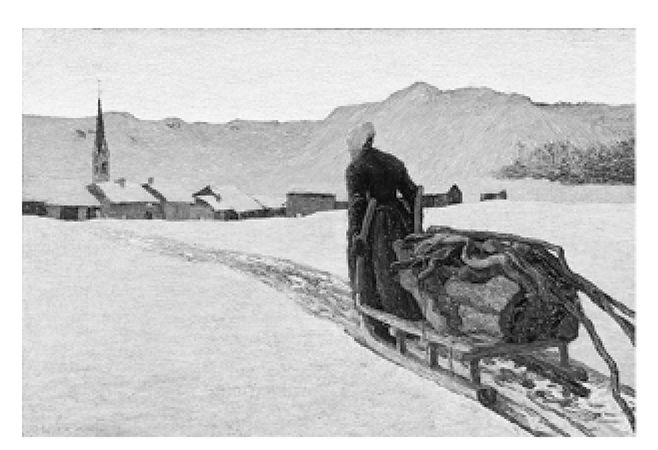
misma manera que una fotografía analógica tradicional en blanco y negro que se basa en la multitud de transiciones entre el blanco y el negro (el número de estas transiciones perceptibles para el ojo humano es de solo 250). La obra de Sauer es un ejemplo de la abstracción perfecta. Mientras muestra todos los colores existentes, esto es, mientras llega a los límites de lo visible, toca también tácitamente la cuestión de la prohibición de las imágenes. Por supuesto, la tecnología digital no llegó a la abstracción motivada por la ancestral prohibición de imágenes, sino que su propia perfección técnica la condujo hasta los límites de la visualidad. Los colores se abstraen hasta convertirse en puntos cromáticos y actúan en contra de lo que se ve. Thomas Ruff, en su serie *jpeg* (2007) busca decididamente ese límite, en que los píxeles se presentan ya como formas abstractas, pero el «contenido objetual» del que se abstraen continúa siendo reconocible.

La superficie de la fotografía analógica tradicional vista con lupa es cada vez más granulada hasta que finalmente todo se desfigura y se vuelve inidentificable. La fotografía digital, en cambio, cuando se empieza a aumentar se transforma en una retícula basada en cálculos impecables. La primera dirige la atención hacia la profundidad inexplicable, abismal de las cosas (del mundo), mientras que la segunda lo hace hacia la plena calculabilidad de las cosas. En el caso de la primera, se empieza a percibir lo invisible latente en lo hondo de lo visible. Nos quedamos a merced de la existencia. En el caso de la segunda, sin embargo, tenemos la sensación de dominarlo todo y de que todo está a nuestro servicio. Lo cual es mera ilusión. Tanto Sauer como Ruff o precisamente Richter, quien convirtió los píxeles en objeto de su investigación artística, encauzaron la tecnología digital hacia la autorreflexión, señalando que la ilusión de la omnipotencia se convertía a partir de un punto determinado en una experiencia de desorientación. La metafísica, como lo demuestra la vidriera de la catedral de Colonia, también puede reaparecer en los procedimientos digitales, como si fuese por la puerta de atrás, por un atajo. Y si uno permanece sentado largo rato en el espacio de la catedral, contemplando la obra de Richter, pronto se dará cuenta de que la llamada «cultura digital», que fuera de la catedral da a entender que la humanidad ha alcanzado finalmente su culminación, de que ha llegado allí adonde aspiraban llegar todas las culturas y civilizaciones habidas hasta el momento, en realidad sigue el mismo destino que todas las anteriores: nace, progresa y comienza a marchitarse para dar lugar a algo nuevo, diferente e imprevisto.

Este ritmo que se repite eternamente hace que todo sea tan frágil;

y se encarga también de que empecemos a experimentar como ilusión la supuesta culminación. ¿Qué cultura no ha pensado que con ella llegaba el final de la historia?

## El silencio cósmico. Giovanni Segantini pinta a la campesina que arrastra su trineo en la Engadina



Giovanni Segantini: *Regreso del bosque*, hacia 1890

A primera vista me atrae la cumbre que se alza a la derecha de la cabeza de la mujer que arrastra el trineo. Es la más alta de todas. Resulta tan conocida que al cabo de un tiempo ya no veo el cuadro como pintura sino como el documento de un pasado no tan lejano. La cresta de la montaña traza de pronto un ángulo y después de un suave descenso vuelve a subir para comenzar a bajar de nuevo mansamente. Piz Corvatsch. Sí, seguro, es el pico Corvatsch, el punto más alto de la montaña, de 3.451 metros de altura, desde donde se puede ver toda la Engadina, con el amplio valle, con los dos lagos conectados, unidos por un puente en el sitio más estrecho (los lagos de Champfèr y de Silvaplana, Lej da Champfèr y Lej da Silvaplana, pues nos hallamos en territorio lingüístico retorromano, en Suiza, cerca de St. Moritz), con las aldeas a la orilla de los lagos: Champfèr, Silvaplana, así como, al otro lado del puente, Surlej, que en realidad pertenece a Silvaplana. Por tanto, la mujer debe de estar arrastrando el trineo a este lado del lago. A su espalda se levanta, pues, la cumbre de Piz Aguagliouls, ya que yo, el espectador, me encuentro aquí y aquí mismo, al pie de la montaña, está también el atril con Segantini detrás, pintando lo que veo, y diez años después de pintar este cuadro se trasladará a su último taller a unos diez kilómetros hacia el suroeste, en Maloja, a orilla del lago Sils (Lej da Segl). Porque ahora mismo vive a unos quince o veinte kilómetros de este lugar, en Savognin, al noroeste,

desde donde se dirige regularmente hacia la Engadina. Y en este momento se encuentra en el linde del bosque desde el cual la mujer arrastra el trineo con la leña rumbo a Champfèr. A la izquierda la torre de la iglesia evangélica de San Roque de Champfèr, construida en el siglo XVI y rodeada de cabañas pobres, construidas muy pegadas la una a la otra, como ocurre también en las demás aldeas de los alrededores. Se dan la espalda la una a la otra, apenas se puede pasar entre ellas. Así como amplio es el espacio alrededor y sobre todo el firmamento, estrecho es el espacio de esas aldeas. Como si los habitantes temieran algo y se arracimaran. *Horror vacui*. Porque fuera los espera el vacío amenazante. Al salir de su casa, el habitante del lugar no se encuentra simplemente «fuera», sino que parece iniciar un paseo espacial. «¿No tiene la sensación de hallarse al borde de la tierra y relacionarse libremente con el universo?», preguntó una vez ante un paisaje Ferdinand Hodler, el otro gran pintor de la Engadina que conocía tan bien ese mundo como Segantini. Claro que todos estamos en principio relacionados con el universo; aun así, da la sensación de que gruesas placas de vidrio nos aislaran continuamente del universo. Allí, a orillas del lago de Silvaplana, sin embargo, la aldea, con los árboles, las rocas, las laderas de las montañas, las riberas, contacta de forma directa con el universo, muestra de manera inmediata la pura existencia. De ahí que todo se amplíe y se vuelva universal, cósmico. Las cimas de las montañas no se alzan simplemente del mundo humano, sino que una puerta se abre del mundo de abajo hacia el cosmos inconcebible. Las cumbres no se levantan de abajo hacia arriba, sino que el «arriba» cristaliza en forma de montañas y desciende hacia aquí. Todo pesa a la vez que flota. Petrarca, el primer gran escalador europeo, ascendió el 26 de abril de 1336 a la cima del Mont Ventoux con su hermano y dos acompañantes. Tal como cuenta en una carta, se quedó fascinado por la inmensidad de lo que veía y casi perdió el conocimiento por la falta de oxígeno. Veía las nubes a sus pies y a lo lejos, mirando hacia Italia, los Alpes, que le parecieron cercanos a pesar de que una gran distancia lo separaba de ellos. Impactado por esa experiencia de la naturaleza, cogió una obra de san Agustín y enseguida se puso a leerla. Su mirada se trasladó de la visión externa hacia dentro. Solo en ese momento comenzó a comprender el misterio del mundo que hasta entonces le había parecido algo evidente, esa gran Unidad que une lo visible y lo invisible, lo concebible y lo inconcebible, lo poseedor de contornos definidos y lo difuminado en la niebla. Y que emparienta lo que desciende impotente por su peso y lo que como una bruma se levanta como algo etéreo, la materia y el espíritu, la gravedad y la ingravidez.

Alzando la vista hacia las cumbres, con ese aire que resulta acre, uno contacta directamente con el cosmos en la Engadina. Lo que en otras partes se llama civilización, allí parece una membrana finísima, un tejido ralo que no protege de nada. En las ciudades, pero también en las llanuras, el hombre se experimenta recogido, como si una gruesa y segura envoltura lo protegiera. Allí, en esas aldeas, en cambio, basta con abrir una ventana para empezar a sentirse como la materia bruta del cosmos.

Así al menos me sentí cuando hace unos años subí con el teleférico a los altos del monte Corvatsch y bajé a pie desde allí. No llegué a la cima, por supuesto. Me apeé a una altura de unos 2 800 metros y comencé el descenso sin el equipamiento de escalador, simplemente con unas zapatillas de deporte. De todos modos, tampoco allí había señal alguna de vida. Ni vegetación, ni pájaros, solo el sol blanco y cegador y el suelo rocoso cubierto de guijarros. Laderas lisas, aquí y allá hondonadas erosionadas con algo de agua, tan escasa que se podía pasar tranquilamente. No llevaba ni mapa ni teléfono, de manera que me sentía particularmente libre. No solo nadie sabía dónde estaba, sino que ni siquiera me encontrarían si decidiera quedarme allí eternamente. Observaba los latidos de mi corazón, como quien confía menos en su cuerpo allí que abajo, en la planicie. Descansé varias veces sentado en alguna roca. Me rodeaba un silencio que no había experimentado jamás. Tampoco veía pájaros. Y no me atrevía a perturbar esa quietud. En un momento me puse a silbar, pero lo dejé enseguida. El silencio era más fuerte que yo. Pero no era el silencio de los cementerios. Luego, tras una elevación se presentó de pronto en lo hondo Silvaplana con sus casas. Me sentí un poco desilusionado, no quería mirar hacia allí. Preferí volver la vista hacia atrás, una y otra vez. Cuando aparecieron los primeros montones de hierba y liquen, tuve la sensación de tener que despedirme de algo. De ese infinito estar-solo que aun así no era lo mismo que la soledad. Había estado en el lugar que Rilke llama «las montañas del corazón» y René Char «la cima del corazón», donde el ser humano se acerca al «gran alivio». Las cimas exteriores e interiores eran indistinguibles.

Allí arriba no estaba solo. Para estar solo es preciso diferenciar de forma clara el interior y el exterior, se necesita la capacidad de distinguir el «yo» y el «mundo exterior». Durante unas horas, sin embargo, había perdido esa capacidad. No solo había entrado en contacto con el cosmos, sino que este había llenado, había impregnado todo mi ser. Claro que también lo hace abajo, en la ciudad, pero allí me defiendo y realizo toda suerte de operaciones de distracción para apartar la atención de mí, de la naturaleza cósmica de mi ser. Confío

en la llamada civilización. Arriba, en cambio, algo se abrió, y yo también me abrí. Con la aparición de los primeros montones de hierba, comencé a cerrarme. Y al aparecer los árboles, me cerré del todo.

Sin embargo, jamás perdí la memoria de aquella apertura. Por eso me emocionó el cuadro de Segantini. Conocía una de sus variantes: en el museo Segantini de St. Moritz cuelga el cuadro titulado *Retorno del bosque* en el que la misma mujer arrastra el trineo. En vez de un tronco lo que hay allí son ramas, la distribución de las casas a lo lejos es un poco diferente, también lo es en cierta medida la cadena montañosa. Es todo menos íntimo. Por lo demás, sin embargo, el silencio es el mismo, la quietud la misma. Y también la imposibilidad de interpelar. La mujer jamás se dará la vuelta, sino que avanzará eternamente. Como quien arrastra su propio destino. En un cuadro de dimensiones gigantescas realizado años después, *La muerte*, también se ve un trineo con un caballo enganchado a él; de una choza al costado sacan un ataúd. Las mismas montañas a lo lejos, la misma luz inverosímil, la misma calma, el mismo profundo silencio. Y esto ilumina de otro modo la muerte, la cual se encoge ante las enormes montañas que desde siempre se alzan allí. Como si ampliaran la existencia humana. La mujer que arrastra el trineo también es, ante esas montañas, ella misma como una cumbre. Y la aldea –algo sugiere que se trata de Champfèr, un tanto por encima del lago que desde ese ángulo por supuesto no se ve– no es una mera aldea construida por los hombres, sino una formación peculiar, no creada por el ser humano. A su manera no se distingue de las lejanas montañas, de las piedras y rocas que allí yacen desde hace millones de años. Como si la aldea hubiera ido a parar allí igual que aquellas. Una protuberancia del cosmos. Y lo que se denomina civilización se trasladó luego entre sus paredes. Y algún día se irá y esas paredes y esas casas seguirán allí. Pero no inhabitadas: las llenará el universo, la infinitud del todo con su frío acerado de color gris azulado. Como también llena a esa mujer, con su vestido y su pañuelo, llena su rostro para nosotros invisible, y llena también el tronco que sugiere el poder de la naturaleza superior a todo. Sea cual sea el título del cuadro, para mí el verdadero título es: *Silencio cósmico*. Ningún color más o menos vivo perturba su blanco grisáceo. Así debe de ser el color del cosmos.

Este color, sin embargo, ya no es un color descriptible físicamente. Cuando caminé por los montes por encima de Silvaplana era septiembre, pero la luz no lo indicaba; podía ser un verano de luz esplendorosa como también una primavera o finales de otoño. Me rodeaba una luz ajena a este mundo que no se puede inmortalizar

mediante la fotografía, solo mediante la pintura. Segantini era capaz de transmitir esa luz ajena a nuestro mundo. Él mismo escribió, después de pintar el cuadro, el siguiente apunte en relación con su peculiar técnica: «Encontré el modo de trasladar de manera limpia, lisa, los colores al lienzo, uno al lado del otro, en las mismas proporciones, como si los hubiera mezclado en la paleta, pero así hacía posible que la retina los mezclara mirando el cuadro desde la distancia natural que el propio cuadro pedía. De esa manera conseguía una movilidad de la materia cromática y lograba así en mayor medida la impresión de luz, aire y fidelidad a la naturaleza» (Segantini, p. 22). Esta «fidelidad» no se refiere a lo que se ve físicamente, sino a esa atmósfera en que se funden la luz natural y el espíritu humano, creando aquello que en ese mismo apunte Segantini denomina «poderosa melancolía» y la «intimidad de las cosas».

«El hielo está cerca, la soledad es inmensa –¡mas qué tranquilas yacen todas las cosas en la luz! ¡con qué libertad se respira!, ¡cuántas cosas sentimos debajo de nosotros!– La filosofía, tal como yo la he entendido y vivido hasta ahora, es una vida voluntaria en el hielo y las altas montañas –una búsqueda de todo lo extraño y problemático que hay en la existencia, de todo cuanto hasta ahora fue proscrito por la moral» (Nietzsche, p. 782). Nietzsche escribió estas frases en Sils-Maria, que yo, si pudiera avanzar por el espacio del cuadro, vería a mano derecha, en la otra ribera del lago de Silvaplana que aparecería entonces. Allí, a la orilla del lago, le surgió la idea del «eterno retorno», al ver una enorme roca por la que pasaba día tras día en sus paseos. En agosto de 1881 escribió lo siguiente en una hoja: «A seis mil pies, más allá del hombre y del tiempo». Y debajo: «Iba aquel día junto al lago de Silvaplana a través de los bosques; junto a un inmenso bloque de piedra de forma piramidal no lejos de Surlei me detuve. Allí me vino esa idea» (Nietzsche, 6, p. 335). Luego, en el aforismo 341 de *La gaya ciencia* desarrolló con detalle la idea del eterno retorno: «*El peso más pesado*. ¿Qué ocurriría si un día o una noche un demonio se deslizara furtivamente en la más solitaria de tus soledades y te dijese: "Esta vida, como tú ahora la vives y la has vivido, deberás vivirla aún otra vez e innumerables veces, y no habrá en ella nunca nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer, y cada pensamiento y cada suspiro, y cada cosa indeciblemente pequeña y grande de tu vida deberá retornar a ti, y todas en la misma secuencia y sucesión, y así también esta araña y esta luz de luna entre las ramas y así también este instante y yo mismo. ¡La eterna clepsidra de la existencia se invierte siempre de nuevo y tú con ella, mota de polvo!". Suponiendo que así te hablara un demonio, ¿te arrojarías al suelo rechinando los dientes y

maldiciendo al demonio que así te habló?» (Nietzsche, 3, p. 570).

No sé si Segantini llegó a leer a Nietzsche. Supongo que no. La mujer que se ve en el cuadro, sin embargo, arrastra ese tronco enorme como si fuese un «bloque de piedra de forma piramidal». Pero también ella da esa impresión. Como el propio paisaje, que está cubierto de nieve, la cual hasta podría ser de piedra. Y las casas, encerradas en su mudez eterna. Y la torre de la iglesia, cuya punta se clava en el cielo de frío color azul. Todo el cuadro da la impresión de ser un bloque de piedra. Así es también el bloque de piedra del grabado de Durero titulado *Melancolía*. No se puede definir como vivo, pero tampoco como muerto. Esto solo se puede afirmar desde la perspectiva de abajo. Lo que se ve aquí, sin embargo, está pintado desde otro punto de vista. Es la perspectiva de la melancolía. Segantini puso el caballete en las «cimas del corazón». Desde allí se le ofreció la perspectiva más humana.

# Michael H. Parkinson vuelve a encarnarse, entra en la literatura y con la ayuda de W. G. Sebald se traslada al tranvía 56

# 1

## Norwich, verano de 1974

Michael H. Parkinson consiguió mi dirección mediante un poeta entonces todavía joven que décadas después se daría a conocer en toda Hungría por sus declaraciones racistas, de extrema derecha, y que entretanto ha fallecido. En otoño de 1973 recibí una carta de Michael desde Inglaterra. Escribía en un estilo enrevesado y para colmo introducía en su misiva algunas expresiones en un húngaro bastante macarrónico. Quería venir a Hungría, me comunicaba, para pulir sus conocimientos del idioma. Me invitaba a pasar un mes en su casa de Norwich, a cambio de ser mi invitado al año siguiente en Hungría. Como estudiante que era yo de filología inglesa, la oferta me vino pintiparada. Michael H. Parkinson, profesor en la Universidad de East Anglia tenía entonces veintinueve años. Era siete años mayor que yo.

En julio de 1974 llegué en autobús, procedente de Londres, a Norwich, al este de Inglaterra, capital del condado de Norfolk. En la parada solo había una persona esperando, él. Aun así, tal como habíamos acordado, levantó el libro húngaro que tenía en la mano. Era un volumen de György Moldova. Llevaba una chaqueta de tela basta y color ladrillo y tenía muy raído el cuello de la camisa de color celeste, limpia pero desgastada tras muchos lavados. Nos presentamos, y él, aliviado al comprobar que yo era el hombre al que esperaba, soltó una risa de satisfacción. No era, sin embargo, una risa; más bien, un sonoro relincho que parecía no acabar nunca. Luego, sin embargo, paraba de golpe, de forma tan inesperada como había comenzado. Esto lo repitió después varias veces. Así se manifestaba en las situaciones más inopinadas. Cuando en su casa, en su lejano cuarto, pasaba largo rato buscando una cita en un libro, yo podía oír desde lejos que la había encontrado. O cuando se estropeaba el coche de su amiga y finalmente lograba arrancarlo. Así descargaba él las tensiones.

Lo cual, claro está, tensaba un poco a su entorno. Mientras tanto se frotaba las manos con una fuerza increíble. Un año después, en el invierno de 1975, ya en Budapest, cuando en el palco de la Academia de Música comenzó a aplaudir entre dos movimientos de una obra sinfónica y se percató de que era el único, también soltó ese relincho. Quien hasta entonces no se había dado cuenta de aquel aplauso, en ese momento se volvió hacia nosotros.

Después de llegar a su domicilio de Norwich (83 Lilburne Avenue) me enseñó la casa, un edificio de construcción relativamente reciente. Me mostró mi habitación, el baño y la cocina. Y el pequeño jardín resguardado por la casa en forma de L. Yo había estado antes ya en Inglaterra y conocía los jardines ingleses. Este, sin embargo, no se les parecía en nada. La hierba llevaba meses sin ser segada y las abundantes lluvias lo habían convertido en una jungla de malas hierbas. Con toda suerte de basuras. En particular, de restos de la cocina. Allí tiraba todo para luego, de vez en cuando, proceder a una gran limpieza y meter los desperdicios en grandes bolsas. En cambio, la vivienda en sí era sorprendentemente ordenada y limpia, incluido el despacho lleno de libros. En comparación con el caos en el exterior tenía un carácter un tanto puritano. Era la vivienda de un hombre que se ceñía a las cosas más imprescindibles, aunque tampoco a estas les concedía importancia.

Daba clases de literatura universal en la Universidad de Norwich. Llevaba ya tiempo trabajando en su tesis sobre la obra de Charles-Ferdinand Ramuz. Hasta entonces yo jamás había oído mentar a ese escritor suizo activo en la primera mitad del siglo XX, y el propio Michael hablaba sobre él como disculpándose por dedicarse a un tema tan desconocido para mí. Los ingleses tampoco lo conocen, decía. No lo conocía nadie salvo él. Pasaba sus días indagando en un desconocido. Tal vez tratara así de volverse también él invisible. Me dio la sensación de que debía sus conocimientos del húngaro a este mismo deseo. Anidar en una lengua que en Inglaterra no entendiera nadie salvo él. En 1956, cuando tenía once años, al escuchar las noticias sobre la revolución húngara, vivió en la imaginación durante meses en Hungría, acompañado por un mapa. Ese lejano país debía de resultarle tan exótico como la tierra de los mohicanos o la de los caníbales. Se puso a estudiar húngaro, primero en solitario y después con la ayuda de otros. Finalmente, se inscribió en un curso de verano en Hungría. Fue entonces cuando consiguió mi dirección. Ante sus amigos de Norwich a veces se ponía a hablar en húngaro y disfrutaba con que nadie lo comprendiera. En ocasiones, sus actuaciones se alargaban en exceso y los demás se sentían un poco incómodos.

Estudiaba el húngaro con la misma perseverancia con que se ocupaba en su escritor suizo. O con la que se ponía a caminar, generalmente a última hora de la tarde, impulsado por una repentina idea. Sobre una de estas excursiones me escribió luego en una carta: «La alegría producida por los largos paseos solitarios me demostraba que volvía a ser capaz de relajarme y quedarme a solas con mis pensamientos.» También su letra revelaba esa inconmensurable soledad interna. Escribía con letras perladas, carentes de toda característica personal. Como si no hubieran sido sus trazos propios. Pero precisamente esa carencia hacía tan particular su estilo de escritura. Se reconocía enseguida, pues no se parecía a la letra de nadie. Tampoco a su propia individualidad. No conducía ni tenía la intención de aprender a conducir. Luego, sin embargo, cuando años después se trasladó a Nigeria para enseñar inglés y permaneció veinticuatro meses allí, no le quedó más remedio que aprender. Su gran experiencia fue, tal como escribió en una carta, dar vueltas y vueltas en coche alrededor de un enorme árbol. Probablemente, eso fue todo.

Andar, de forma decidida, sin un objetivo concreto: eso era Michael. Fue el hombre más melancólico que he llegado a conocer. Tal vez solo sir Thomas Browne fuese más melancólico que él; pero por aquel entonces yo no había oído hablar de ese médico filósofo inglés del siglo XVII cuyos libros luego devoré con avidez, buscando ediciones más y más antiguas, y que eligió, al igual que Michael, Norwich como lugar de residencia. Michael tampoco lo mencionó nunca. Y eso que habría podido escribir en la pared de su despacho las palabras que trescientos años antes, resumiendo sus experiencias como médico, sir Thomas Browne plasmó en su tratado *Religio Medici*: «teniendo en cuenta que miles de puertas se abren hacia la muerte, doy gracias a Dios porque solo podamos morir una vez» (Browne, pp. 50-51). Michael no parecía melancólico; pero bastaba pasar unas horas con él para sentir la melancolía que impregnaba su personalidad. Tiraba la basura al jardín como si el universo acabara en el instante siguiente. Emprendía largos paseos sin haber decidido adónde ir. Amaba los carruseles y las norias. Una vez fuimos en bicicleta de Norwich a Great Yarmouth y en el parque de atracciones que se estiraba durante kilómetros por la orilla del mar lo vi tan feliz como nunca antes ni nunca después. Era soltero, no tenía esposa ni hijos, solo una madre y una tía que lo idolatraban. Vivían en St. Alban y todos los domingos por la mañana lo llamaban por teléfono. Tenía amigos y amigas. Los sábados por la tarde nos reuníamos con sus colegas de la universidad, ahora en la casa de uno, ahora en la de

otro. «Son de amplio espectro, que va de lo soportable a lo encantador», me escribió una vez. He olvidado el nombre de la mayoría de esos colegas, entre los que también estaba W. G. Sebald, quien daba clases en el mismo departamento que Michael y era un poco más joven que él. Sí recuerdo a Janine, que siempre venía a buscarnos. Así como a Thomas Elsaesser, de origen alemán, que también trabajaba en ese departamento. Años más tarde descubrí con gran alegría que había escrito la monografía más importante sobre Fassbinder. En el otoño de 2001 volvimos a encontrarnos por casualidad en Ámsterdam, en una reunión, y recordamos sus años en Norwich. Me contó que Sebald solía asistir regularmente a las reuniones de los sábados por la tarde. Yo no lo recordaba. Michael era muy querido por sus colegas, pero me daba la sensación de que lo trataban con suma delicadeza. Como si temieran que se rompiera o se lesionara. Cuidaban esa melancolía latente así como no tocamos las alas de una mariposa por temor a herir las escamas. «La ya inminente fecha de entrega de mi tesis me ha vuelto vulnerable», me escribió en una carta después de llevar años ya bregando con su escritura. Quien lo conocía sabía perfectamente, sin embargo, que la verdadera causa de su vulnerabilidad era la mera existencia.

Dear László, 28th December 1989

I was very glad to receive your Christmas card, especially as I had been thinking of my Hungarian friends and acquaintances since news of unrest first arrived from Temesvár. I hope that all is well with you and that some day I shall meet you again to hear your view of what has been happening in Hungary and tell you mine of events in Britain.

Last March I moved from Hethersett to a house just fifteen minutes' walk from central Norwich, where I feel much closer to an active cultural life than I did in the suburban sprawl of Hethersett. My new address is:

52 Portersfield Road
NORWICH
Norfolk
NR2 3JX

My mother and aunt are now living in Hethersett, having taken over my former house.

It is now almost ten years since I returned from Nigeria and moved from one 'Sector' (department) to another at U.E.A., so that perhaps it is not surprising that I am feeling the need for a change. I should like to obtain a qualification in the teaching of English as a foreign language, with a view to working abroad for a while. Political changes in Eastern Europe may well increase the demand for English, so that I might find myself looking for employment opportunities there. But all these are as yet vague plans which may come to nothing...

Please pass on my best wishes for the New Year 1990 to your parents. My mother and aunt join me in sending greetings to you and your wife.

Yours

Michael

Le Pont-Neuf et l'Hôtel des Monnaies.
Aquarelle par Gobaut, XIXe siècle (1re moitié).
B.N., Est., Coll. Destailleur, Ve 53 Rés.



Postal de Michael H. Parkinson, 28 de diciembre de 1989

Tenía veintinueve años, pero en realidad no tenía edad. Se lo podía definir como un niño igual que un anciano que ha vivido mucho y al que agobiaban preocupaciones desconocidas. Tampoco tenía una amante. Era la asexualidad encarnada. O al menos lo parecía porque tal cosa no existe. Lo más correcto sería decir que reprimía sin reservas la sexualidad, la cual aun así había de manifestarse de alguna manera. Sea como fuere, también físicamente se mantenía alejado del mundo, de los retos que este suponía. Aunque se movía en él y, además, con cierta habilidad, pues tenía sentido práctico, daba la sensación de vivir bajo una gruesa campana de cristal. Era inofensivo, tenía algo de la inocencia de los cándidos solitarios. En otra época habría sido un ermitaño o un peregrino. En la segunda mitad del siglo XX se convirtió en profesor universitario sumido en la lectura de sus libros. Trabajaba con suma lentitud, y allí donde estuviera siempre se refería con cariño a su trabajo. Así encubría que en el fondo de su alma se estaba fijando en algo muy distinto, no en los libros que se acumulaban ante él. Tal vez en lo extraño de su vida, en su brevedad

que entonces aún no intuía. O pensaba en su padre, al que nunca llegó a conocer, porque era piloto y los alemanes lo derribaron muy al final de la guerra, en 1945, cuando su madre estaba embarazada de él.

Año y medio después, en diciembre de 1975, pasó un mes en Hungría; en parte en Budapest, en parte en Debrecen. Celebramos la Navidad juntos. Se entendió de maravilla con mi abuela, que entonces tenía ochenta años; ella trataba de arreglar con un peine de aluminio su pelo siempre revuelto al levantarse, y Michael se sentía entonces sumamente feliz. Una mañana se marchó de Debrecen diciendo que salía a pasear. Volvió a última hora de la noche. Sus botas eran todo barro, igual que su ropa. Tenía un mapa del condado de Hajdú-Bihar, conseguido en una librería de viejo londinense. El mapa era de antes de la Primera Guerra Mundial. Con él emprendió Michael su excursión y contó luego entusiasmado que, si bien no halló ninguno de los antiguos senderos, se aferró a seguir las indicaciones de aquella época. Caminó por campos empapados por la lluvia y la nieve, en una granja casi lo atacó un perro. Y llegó incluso a un cuartel soviético rodeado de alambradas que tuvo que rodear a pesar de que el camino indicado en su mapa lo atravesaba. Me quedé aterrado. Si los rusos lo hubieran obligado a identificarse, ¿cómo habría podido yo explicar que mi huésped inglés, atravesando lejanos campos, había ido a parar a un cuartel soviético en un día de diciembre a la hora del crepúsculo? Sentado a la mesa de la cocina, Michael no entendía mi problema y soltaba grandes carcajadas. A todo esto, devoraba la pasta con granos de amapola que en Hungría probaba por primera vez en su vida. Comió tanto que hubo que retirarle el plato. Yo no comprendía cómo podía caber tanta comida en ese cuerpo tan delgado.



Postal de Michael H. Parkinson, 28 de diciembre de 1989

Durante un tiempo nos fuimos escribiendo. En sus cartas cada vez menos frecuentes informaba sobre sus excursiones a pie siguiendo las huellas de Ramuz, sobre sus años en África, sobre sus reuniones con los colegas, sobre las amistades comunes en la universidad. Y también sobre su madre y su tía, en cuya casa había pasado yo una noche. En marzo de 1989 se trasladó a otra dirección en Norwich (52 Portersfield Road) y su madre y su tía se fueron a vivir a su antigua casa. Por fin podían estar cerca. Sin embargo, no sé cómo vivieron esa cercanía; nunca más visité a Michael en Norwich. En 1989 se publicó en la revista *Modern Language Review* un artículo suyo sobre una obra alemana dedicada a la poesía francesa del siglo XIX. Justo después de su artículo había otro sobre un libro francés que trataba de la melancolía que se manifestaba en la literatura del siglo XIX. *Melancolía y oposición*, tal era el título del libro francés. En vez del literato londinense debería haber sido el propio Michael quien escribiera la reseña sobre ese libro. Porque él era realmente un melancólico y vivía en permanente oposición. Con el mundo y consigo mismo. Como melancólico que era, jamás lo verbalizaba. No era un rebelde, y tampoco juzgaba nada. Su mera existencia era el juicio. Resultó ser un bocado indigerible en un mundo que ya en los años ochenta y noventa del siglo XX empezó a hacer todo lo posible para dirigir la atención de los hombres continuamente a cosas superfluas. No había sitio para Michael en el juego global de la distracción. Al cabo de un tiempo nos perdimos de vista. El 28 de diciembre de 1989 me mandó una última postal, una copia de un grabado francés del siglo XIX que representaba el Pont Neuf. Sin embargo, a mi siguiente carta ya no llegó respuesta alguna. La siguiente noticia sobre él me llegó más de diez años después. En Budapest, en el tranvía 56.

# 2

# El tranvía 56

A partir de los años noventa del siglo XX tomaba todas las mañanas ese tranvía para dirigirme al centro de la ciudad. Cuando conseguía encontrar un asiento, solía leer. Ocurrió también una mañana primaveral del año 2001. Poco antes me había comprado el libro *Los anillos de Saturno* del escritor alemán residente en Inglaterra W. G. Sebald, quien fallecería unos meses más tarde, en diciembre de 2001, en un accidente de automóvil. Desde los años setenta, Sebald vivía en Inglaterra y era profesor de la Universidad de East Anglia en Norwich. Fue esto, en primer lugar, lo que despertó mi interés por sus obras. En el verano de 1974, cuando pasé un mes en Norwich invitado por Michael H. Parkinson, fui a verlo varias veces a su lugar de trabajo en la universidad y me reunía regularmente con sus colegas los sábados por la tarde. Sin embargo, no recuerdo a Sebald, aunque debía de estar allí. En los años noventa, cuando se publicaron sus libros, los fui leyendo uno tras otro. Primero *Vértigo*, luego *Los emigrantes*. A *Los anillos de Saturno* le tocó en 2001. El texto de la solapa me llamó particularmente la atención: el libro trataba de las excursiones de Sebald por el condado de Suffolk. Diecisiete años antes que él yo también había recorrido aquella región, no a pie, sino en bicicleta. Buscando las huellas de mis propios recuerdos compré el libro.

Esa mañana de primavera comencé a leerlo sentado en el tranvía. Y ya el segundo párrafo a punto estuvo de producirme algo así como una descarga eléctrica. Sebald comenzaba el libro explicando cómo había ido a parar al hospital en agosto de 1992, un año después de sus excursiones. En la octava planta del hospital, la ventana de vidrio armado era la única abertura por la cual podía ver el mundo. A menudo se ponía ante ella para contemplar la grisura y comprobar que, a pesar de que aquella ciudad era su casa, le resultaba completamente ajena. Asociaba su situación a la de Gregor, quien

tenía la misma sensación cuando miraba por su propia ventana a la Charlottenstrasse. Se refería a Gregor Samsa, el protagonista de *La transformación* de Kafka. Gregor, convertido en un bicho enorme, se sumió en su propio pasado y en sus recuerdos y al cabo de un tiempo ya ni siquiera podía ver claramente el hospital de enfrente. Cedo aquí la palabra al mismo Kafka: «Pues en efecto de día en día veía cada vez con menos claridad hasta las cosas muy poco alejadas; ya ni siquiera lograba distinguir el hospital de enfrente, cuya visión excesivamente frecuente había maldecido en otros tiempos; y de no haber sabido que vivía en la tranquila, aunque céntrica, Charlottenstrasse habría podido creer que su ventana daba a un desierto en el que el cielo gris y la tierra gris se unían indiferenciadamente» (Kafka, p. 112). Cuando Kafka escribió estas líneas, todavía ejercía en Viena un fisiólogo célebre en su época, Siegmund Exner, que estudiaba la estructura de los ojos de los insectos. Mediante un complejo sistema de lentes y un microscopio realizó en 1890 una fotografía que mostraba lo que veía una luciérnaga en la habitación que la rodeaba. Lo que se ve es reconocible pero difuso, tal como experimentó Gregor Samsa dos décadas más tarde. La visión de Gregor es tan melancólica como la de la luciérnaga, la cual –tal como escribió William Blake en su poema *The Fly* [La mosca] (la palabra *fly* se utilizaba en la época de Blake para todo tipo de insectos)– pronto será aplastada por una «mano irreflexiva» destruyendo sus «juegos de verano». Leyendo el texto de Kafka desde luego resulta difícil decidir si a Gregor se le nubló la vista porque su visión se transformó al convertirse en insecto o porque se sumió tanto en su pasado y en sus recuerdos que ya solo podía ver a través de ese filtro. Sebald procedió de manera similar. En el crepúsculo solo veía la grisura del exterior, y si bien conocía perfectamente todos los rincones de la ciudad, esta le parecía un desierto de piedra. Un desierto de piedra en el que todo el mundo tenía contadas las horas. Como la luciérnaga de Exner y el bicho de Kafka. ¿Cómo dice Gloster en *El rey Lear*? «Cual moscas para niños malos / somos para los dioses: nos matan por deporte» (IV, 1). Todo se volvió gris y difuso para Sebald al mirar por la ventana del hospital; tal vez percibía que no le quedaba mucho tiempo. Sobre todo percibía la presencia de la muerte en la ciudad que se extendía allá abajo.



Siegmund Exner: fotomicrografía realizada con una lente basada en la estructura de los ojos de la luciérnaga, 1890

Rememorando aquellos días transcurridos en el hospital, recordó de forma casi obsesiva, una y otra vez, que en aquella grisura de abajo, «en una de las estrechas casas de Portersfield Road todavía vivía Michael Parkinson». Michael, añadió, ese soltero ya muy entrado en la cuarentena, era «uno de los hombres más inofensivos con que me he encontrado jamás». Michael, continuaba Sebald, se enterraba en su trabajo y a muchos les resultaba excéntrico por su modestia. Mientras todos a su alrededor no paraban de comprar, quizá para justificar su existencia, Michael no iba prácticamente nunca a comprar. En el curso de muchos años Sebald solo lo vio o con una chaqueta azul oscuro o con una de color ladrillo a cuyos codos, cuando estaban ya raídos, el propio Michael les cosió unas coderas de piel, así como también les daba la vuelta a los cuellos de las camisas. Sin embargo, en mayo, proseguía Sebald –solo podía ser mayo de 1994–, «un día de pronto me contaron... que habían encontrado a Michael, a quien nadie había visto desde hacía días, muerto en su cama, tumbado de costado, completamente rígido y con la cara extrañamente enrojecida». Según la autopsia, «había muerto por causas desconocidas», a lo cual Sebald añadió: «en la oscuridad y profundidad de la noche». Después, para aumentar el pasmo que se había adueñado de los colegas de la

universidad, también murió al cabo de poco Janine «incapaz de superar la pérdida de Michael, a quien la unía una especie de amistad infantil, de tal forma que unas semanas después de su muerte también ella falleció por una enfermedad que destruyó su cuerpo en un brevísimo tiempo».

Michael andaba ya muy entrado en la cuarentena, escribe Sebald. Aún vivía en 1992 cuando Sebald fue ingresado en el hospital; en 1994, cuando comenzó a escribir su libro, ya había muerto. Había nacido en 1945 y su nombre completo era Michael Henry Parkinson. Sentado en el tranvía no conseguía despegar la vista de las letras de ese libro, más concretamente del nombre de Michael. Leí una y otra vez las dos páginas que hablaban de él y volvía repetidamente a su nombre. En la última parada me quedé un rato sentado y finalmente me bajé; como si me hubieran dado un mazazo en la cabeza. Me sentía, entre los transeúntes, alguien iniciado en un particular misterio. Era como si hubiera entrado en el mundo del libro. O como si el libro se hubiera abierto y hubiera inundado la realidad que me rodeaba. A Sebald, por cierto, le gusta jugar con la posibilidad de esas transiciones en sus libros. Suele escribir sobre llamados hechos, cuya realidad trata de refrendar en muchos casos mediante fotografías. Pero luego se descubre que solo se vuelven verdaderamente reales al introducirse en la espiral de la imaginación para aparecer en forma de imágenes del recuerdo no comprobables. Son tanto más reales cuanto menos se las puede asir.

La realidad inasible también puede formar parte, y mucho, de la experiencia cotidiana. Sucede, por ejemplo, con ciertas imágenes oníricas potentes. Algunas son capaces de tumbarme durante días; a veces, después de despertarme he pasado un día entero mareado y casi febril; en otra ocasión, por el efecto de un sueño, me enamoré durante un tiempo de una mujer a la que hasta entonces apenas había prestado atención. Ocurrió alguna vez que un pariente mío muerto hacía tiempo se presentó e intervino en mi vida onírica. Y también que un sueño me ayudó a encontrar una respuesta a una cuestión que me torturaba y para la que no encontraba solución. Tras estos sueños nunca podía volver tranquilamente al orden del día. De hecho, no tenían una «realidad». Aun así, era durante horas e incluso durante días presa de ellas. Resultaban ser más reales que todo cuanto me sucedía en mi vida despierta.

Lo mismo me ocurrió con el nombre de Michael cuando lo vi en la cuarta página de *Los anillos de Saturno*. El libro me devolvió a mi pasado. Por fin creí comprender por qué no había contestado Michael a mi última carta. Después de apearme del tranvía, el libro

permaneció en mi mochila y tuve la sensación de cargar conmigo mismo sobre mi espalda. La certeza del mundo exterior se enturbió, como si hubiera estado bajo los efectos del alcohol o de un narcótico. Al mismo tiempo, sin embargo, era cada vez más fuerte en mi interior la sensación de que soy, de que existo, de que a pesar de todo poseo un centro que, como los sueños, perseguiría en vano y en vano trataría de definir. Inseguro de mí, me hallé a mí mismo, a alguien al que siempre he sido idéntico pero al que pocas veces había conseguido ver de cerca. Y a todo esto no conseguía quitarme de la cabeza el recuerdo de Michael.

Luego, ya más tranquilo, en vez de seguir leyendo el libro, me puse a hojearlo. Pensé que quizá también yo aparecía, aquel húngaro de veintidós años al que Michael solía llevar con él los sábados por la tarde a las reuniones con sus colegas. Eso, claro, habría sido demasiado. No obstante, los veintidós años, como edad, desempeñaban realmente cierto papel en el libro. A punto de acabar sus excursiones, Sebald fue a visitar en su casa de Middleton a Michael Hamburger, el poeta y traductor inglés que había emigrado de Alemania en 1933 y que –para que haya aun así un hilo húngaro– había escrito una reseña elogiosa sobre el poemario de János Pilinszky traducido al inglés por Ted Hugues y János Csokits. Ajustando sus recuerdos llegaron a la conclusión de que ambos tenían veintidós años cuando fueron a ver a Stanley Kerry, profesor de literatura alemana en la Universidad de Manchester. Hamburger en 1944 y Sebald en 1966. Por lo visto, esos veintidós años tenían especial importancia para Sebald y también esa curiosa coincidencia en la biografía de ambos: «Por mucho que me diga que estas casualidades se producen con bastante más frecuencia de la que creemos, ya que todos nosotros nos movemos, uno tras otro, por las mismas calles marcadas por nuestro origen y por nuestras esperanzas, no puedo oponerme con mi razón a los fantasmas de la repetición que me rondan cada vez más.» Leyendo el libro como conocido y, es más, durante un tiempo como amigo de Michael H. Parkinson, tuve la sensación de que yo, que también tenía veintidós años cuando lo conocí, había ido a parar a la red de los fantasmas de la repetición que iba tejiendo Sebald. Eso sí, Hamburger, nacido en 1924, no tenía veintidós años en 1944, sino veinte. Sebald, que era muy amigo de él, debía saberlo. Aun así, lo presentó como alguien de veintidós años en aquel momento. Por algún motivo, era más importante para él cambiar los hechos que aferrarse a ellos.

Sin duda le resultaba más importante la misteriosa regularidad latente en las casualidades que aquello que parece necesario. O, dicho con las palabras de Heinrich von Kleist: «La gente exige de la verdad,

como primera condición, que sea verosímil; aun así, la verosimilitud, como demuestra la experiencia, no siempre está del lado de la verdad» (Kleist, p. 277). También Sebald estaba dispuesto a sacrificar la «realidad» en aras de otra realidad de carácter onírico que él desde luego consideraba más real. En el curso de sus caminos en *Los anillos de Saturno* siempre avanza siguiendo la «lógica» del azar. Registra los llamados «hechos», pero procura evitar atribuir a toda costa un sentido a las cosas. Deja que aquello que se le presenta a la vista o que se le ocurre fugazmente quede allí sin más, sin precedentes ni consecuencias, como un objeto extraño, imposible de interpretar, que él contempla entonces como un marciano contemplaría un objeto terrestre que le resultara incomprensible. Sea el cráneo de Thomas Browne, el gran melancólico, o un arenque, o la descripción de una batalla naval de 1672, o George Wyndham Le Strange, quien participó en la liberación de Bergen-Belsen, o Swinburne, o una persona desconocida, perdida para la memoria de la historia: para Sebald todos ellos son componentes de un universo particular, con una entrada propia. Este universo, contrariamente al que conocemos, no dispone de dirección ni de meta, tampoco de historia en el sentido que le damos como un hilo conductor que lo atraviesa todo y avanza, ni de coherencia ni de reglas. De hecho, ni siquiera tiene una realidad. Aun así, a veces puede ser lo más real. En esos casos, franqueamos su umbral de tal forma que de ningún modo queremos volvernos atrás. Es más, la llamada «realidad» nos supone una auténtica desilusión. Este nuevo universo no es en absoluto menos dramático y decisivo que el que consideramos conocido. Es como una enorme historia criminal en que aparecen millones de pistas sospechosas sin que llegue un detective capaz de establecer nexos evidentes entre ellas. Todo da la impresión de una prueba determinante para el juicio pero el juicio no llega nunca a celebrarse. Las pistas se alzan en medio de su entorno como el poliedro entre los objetos dispersos en el grabado de Durero *Melencolia I* o como el monolito en las imágenes iniciales de *2001: Una odisea del espacio* de Kubrick. No se pueden interpretar.

Este universo melancólico hasta la médula no da la impresión de un camino bien trazado, sino de un laberinto que jamás puede descifrarse. Allí no hay hilo de Ariadna, como tampoco un Minotauro. En cambio, la Melancolía está sentada en el centro, el cual se ha fragmentado en millones de astillas que luego en millones de lugares se perciben como el centro. Allí puede ocurrir cualquier cosa. Que, por ejemplo, un hombre de veinte años tenga de repente veintidós. O que resulte que alguien a quien creíamos vivo esté hace tiempo muerto, para luego, como muerto, ejercer un influjo más potente que cualquier

viviente. O que, cuando estoy sentado en un tranvía, la realidad cobre más peso no por mirar por la ventanilla, sino por sumergirme en la lectura de un libro.

En este universo todo se tambalea un poco, lo suficiente para que los objetos del universo «habitual» sigan siendo perfectamente visibles, pero pierdan su coherencia. Ya no pueden relacionarse unos con otros, no hay nexos entre ellos, al menos en el sentido según el cual buscamos explicaciones para todo y luego también las encontramos. Aquí no hay nexos, pero se percibe claramente que gracias a una fuerza lejana, indefinible e inidentificable, las cosas no son ajenas unas a otras. Michael Parkinson no respondió a mi última carta, pero aun así me respondió desde las páginas de un libro. Me dirigió sus palabras sin dirigirse a mí en absoluto.

¿Qué es eso sino la intrusión de la melancolía en la vida cotidiana para que luego lo envuelva todo inexorablemente?

# Fin: dos pares de ojos

Dos pares de ojos. Dos miradas. Miro esos ojos –ahora, en el presente, a pesar de que ocurrió hace años–, fijo la vista en ellos, pero no me devuelven la mirada. Pasan de largo. O me atraviesan. Da igual cómo los mire, es evidente que solo soy un punto diminuto para ellos. Un don nadie. Allí desde donde miran, el mirar responde a otras leyes (¿o será aquel mirar en sí mismo la ley?), y allí adonde miran no he perdido nada todavía. Uno de esos pares de ojos no conocía aún el yo, el otro ya no lo conocía. La conciencia, sin la cual la existencia sería para mí inimaginable, era para ellos del todo casual. No puedo imaginar un estado sin una conciencia del yo, ni siquiera la muerte. Para ellos, en cambio, debía de ser el estado más natural.

No es de extrañar, pues, que me estremeciera al verlos. Mientras los contemplaba se desintegró mi conciencia del yo.

Mi hijo nació por cesárea. Cuando lo sacaron, lo primero que hicieron fue envolverlo en una tela y dármelo. Lo puse sobre una mesa y me incliné sobre él bajo una luz clara y fría. Sobre sus ojos hasta entonces cerrados comenzaron a moverse los párpados y se abrieron temblando. Vi sus ojos, los cuales experimentaban por primera vez que el ver también formaba parte de la existencia, aunque bien habría sido posible que no formara parte. Fuese lo que fuese lo que hubieran visto en aquel primer momento, aunque hubiera sido algo inimaginable para el ser humano, no les habría resultado más extraño y novedoso que aquello con que se topó su vista, la sala de partos y mi cara. Si hubieran visto algo más allá de las fronteras del universo, no les habría parecido más inusitado que mi rostro inclinado sobre ellos. Ese par de ojos había permanecido hasta entonces en la oscuridad. Aunque aquello en que habían estado ni siquiera pueda definirse como oscuridad. Porque para reconocer la oscuridad se necesita la luz. Solo puedo llamar oscuridad a la oscuridad si conozco también la luz. Las sombras existen solamente con la luz.

Donde no hay luz no solo no hay las sombras, sino tampoco la oscuridad. La falta absoluta de luz no se distingue de ningún modo de la falta absoluta de oscuridad. Para una piedra, la oscuridad no existe, como tampoco la luz. En vez de decir que mi hijo únicamente había

percibido oscuridad hasta entonces, también podría perfectamente decir que había permanecido en medio de una luz deslumbrante, invisible para el ojo humano. Una luz que yo, su padre, no puedo ver como tampoco la oscuridad de la que ha salido. Esta oscuridad no era la negrura de la noche que conozco y que puedo percibir sensorialmente. La oscuridad de la que venía mi hijo está infinitamente lejos, inaccesible. Queda lejos aunque se extienda en mi proximidad. Esa oscuridad llena los objetos inanimados igual que mi cuerpo. Se encuentra bajo mi piel, en mis venas, en el tejido de mi carne, en mis órganos, en mi sistema digestivo, en mi corazón, en mi hígado, en mis células sanas y enfermas, en mis extremidades. Pero también en mi cerebro, en sus sinuosidades. Esta oscuridad no solo llena mi cuerpo, sino que es idéntico a él. Yo mismo cargo con esta oscuridad. Y aun así está lejos, ilocalizable, más allá de toda luz terrenal, de toda oscuridad terrenal. A buen seguro acecha en mis pensamientos, si bien tiendo a considerarlos cristalinos, transparentes. Es incluso inherente a la luz, la cual me permite observar el mundo y vivir.

Impregna toda mi vida, sin que yo me dé cuenta. O solo en contadas ocasiones, muy de vez en cuando. Como en el instante en que miré por primera vez los ojos de mi hijo que se abrían y traté de sumirme en su mirada, abierta a todo y aun así sin dirigirse a nada. No lo conseguí. Conozco la explicación fisiológica, según la cual los ojos que se abren por primera vez no perciben de entrada nada salvo una luz difusa. Sin embargo, no lo creo. Esa mirada sí que veía. Por supuesto no se fijaba en nada. Ni en mí ni en mi cara inclinada sobre ella ni en la sala en que nos encontrábamos ni en la lámpara de luz deslumbrante. No se fijaba en nada ni podía haberlo hecho, pues esa mirada era el ver en sí, que no precisa de objeto alguno, se las arregla perfectamente sin el mundo. Los ojos de mi hijo habían estado cerrados hasta entonces y en ese momento se abrían. Lo que ocurrió entretanto tenía un alcance no menor que una explosión solar o el nacimiento de una estrella. Era ni más ni menos que el acto de una creación, en el que nacía el ver. Como también había nacido él, mi hijo. Nacía el ver y junto con él se creaba un mundo. Un mundo que recordaba al mío y al de aquellos que lo esperaban y que aun así era única y exclusivamente suyo, que en su momento se apagará con él, al que nadie tendrá acceso a pesar de que lo intente todo aquel que entre en contacto con él en su vida. La mirada suya que se abría había abierto un diminuto resquicio en la oscuridad impenetrable de la que salía. Un vistazo a sus ojos que se abrían por primera vez hacía visible, perceptible por un instante ese no-ser, esa oscuridad primigenia que

todavía lo envolvía de manera evidente incluso bajo la luz deslumbrante de la lámpara. El no-ser se había hecho visible. Solo por el tiempo de un centelleo –de un relámpago–, cuando su mirada estaba a la vez aún fuera del mundo, pero ya dentro de él. Al mirar los ojos de mi hijo fui testigo de un acto de creación, del milagro inconcebible de que de la nada devenía algo.

Mirándole a los ojos, vi mi propio destino. Fue un momento emocionante, pues no estaba preparado para que él me hiciera visible esa oscuridad siempre invisible que como profundo abismo había precedido mi llegada a este mundo y que no me había abandonado, sino que llenaba mi cuerpo, acechaba, deseoso de conquistas, en mis pensamientos y sentimientos y solo esperaba a envolverme, lo cual conseguía bastantes veces en forma de estremecimiento, de alegría, de repugnancia, de satisfacción o de angustia y que al final poco a poco, pero de manera imparable, me despojaría de mi vida para incorporarla a sí misma. Las aberturas entre los párpados de mi hijo eran como heridas en las que el cuerpo de esa terrible oscuridad quedaba al descubierto. Me hallaba al borde de un abismo.

Esa profundidad era lo que vi cuando le miré a los ojos. Clavé en ellos la vista con la esperanza de arrancarles alguna reacción. En vano. Quería interrogar su mirada –que estaba más allá, o más acá, de todo lo personal– con mi saber personal. Me dirigí en la primera persona del singular a alguien que no conocía ni singular ni plural y era impersonal. Cuanto más intensamente contemplaba sus ojos, tanto más entendía que jamás podría captar lo impersonal que a través de su mirada abierta se abalanzaba sobre mí. Lo personal es diminuto e insignificante en comparación con lo impersonal infinitamente grande e indiferente que llena toda la existencia. Un punto minúsculo que se tiene por el centro del mundo y no se da cuenta de que ha instalado su vida sobre una superficie delgadísima que en cualquier momento puede derrumbarse bajo sus pies.

El segundo par de ojos que miré fue el de mi padre muerto. Tres horas después de su muerte entré en la habitación en que yacía. Pedí que todos se marcharan y me senté, ya solo, en el borde de un sillón junto a él. Descorrí la sábana puesta sobre él y dejé al descubierto su cabeza que estaba medio girada hacia un lado. Sus ojos estaban abiertos, y él sonreía apaciblemente. Era el primer muerto que veía en mi vida. Al menos desde tal cercanía. De niño había visto ya un cadáver a través de la ventana de un hospital. Me lo quedé mirando un rato y luego me marché a toda prisa. Pasé ese día oliendo mi mano, que emanaba un olor extraño que no había percibido nunca antes. Eso imaginaba al menos. No era el olor del muerto, pues lo vi a través de

un cristal grueso. Era el olor de aquella visión. No me asusté ni sentí miedo y no le di demasiadas vueltas al asunto. Aun así no pude quitarme esa visión de la cabeza, que me ha acompañado hasta el día de hoy. Se ha quedado en mí como una albóndiga indigerible. No en mis pensamientos, ni en mis sentimientos, sino en mi cuerpo. A una profundidad a la que ya no se podía acceder. Mi cuerpo sentía repugnancia de ese cuerpo muerto. El olor, del que yo creía que venía de mi mano, era el olor de esa repugnancia. Ni antes ni después sentí nunca ese olor. Tal vez ni siquiera existió. Aun así, soy capaz de evocarlo hoy mismo, décadas más tarde.

Tenía miedo antes de entrar a ver a mi padre. No del muerto ni de alguna reacción mía imprevisible, sino de ese olor. De que volviera a sentirlo. No podía quitarme de la cabeza la idea de que ese olor, si llegaba a aspirarlo de nuevo, jamás se me iría. No era el olor del muerto, sino de la muerte. Y me daba miedo. La muerte que se había consolidado también en mí.

Sin embargo, no olí nada. Ni entonces ni más tarde. En cambio, me asombró esa cara que sonreía apaciblemente, y el asombro demostró ser más fuerte que cualquier otro sentimiento. La sonrisa es, en general, un diálogo con el mundo. Esto, empero, no podía afirmarse de esa sonrisa. Yo no podía responderle. No era posible reaccionar a ella, pues no se dirigía a nada. Ni a mí ni al entorno. A nada. O, mejor dicho, la nada era el único objeto al que se dirigía. A aquello que, por mucho que no sea nada, puede estremecernos en ciertos momentos. Mientras contemplaba la sonrisa de mi padre, noté que esa nada infinita se insinuaba hasta en la sonrisa más corriente. El ser humano sonríe, dialoga con el mundo, pero una parte misteriosa de sí mismo mira durante todo el tiempo más allá de este mundo. Y luego se produce un instante en el que el ser humano tiene ya bastante del mundo y solo querría mirar más allá de él.

Nunca me habían parecido los ojos de mi padre tan azules como en aquel momento. Solo los ojos de mi hijo habían tenido un color azul similar cuando los abrió por primera vez. Entretanto se han vuelto más oscuros y ya no son azules. Mi padre tampoco tuvo nunca ojos azules. Pero entonces se volvieron azules. Los médicos a buen seguro sabrían decir a qué se debe. Pero, de hecho, no me tranquilizaría. Ese azul tenía algo que no era de este mundo. No era el color de la muerte, pues mi hijo no había muerto, sino todo lo contrario. Tampoco los ojos de mi padre se habían vuelto azules simplemente por causa de la muerte. Quizá más bien por causa de una visión que no nos está dada mientras vivimos. Al menos no cara a cara, no de manera frontal. A lo sumo, su otro lado, su reflejo.

Estaba sentado en el borde del sillón, contemplando esa mirada. Contemplando su color azul, que algo reflejaba. No a mí, sentado justo delante de él, ni a la habitación, ni a las paredes, ni a los cuadros en las paredes. Esa mirada no se dirigía a nada, pero aun así no diría que no tenía un objeto. Lo tenía, desde luego. Debía de ser algo inconcebible. Tan inconcebible que podía aparecer en todas partes. Me dio la sensación, mientras contemplaba los ojos de mi padre, que su mirada se dirigía a un Ojo enorme, invisible en la vida cotidiana. Que ese Ojo se reflejara en su mirada la hacía tan azul y tan penetrante. Ese Ojo era el que miraba desde su mirada. No me miraba a mí. Sin embargo, también a mí, también yo me convertí en objeto de ese Mirar tan terriblemente ampliado. De todos modos, no habría podido esconderme. Ni quería. Es más, disfrutaba sumiéndome en su mirada. Convirtiéndome en objeto de una mirada tan inmensa. Siendo la visión de una mirada desconocida.

Un estremecimiento parecido experimenté al mirar por primera vez a los ojos de mi hijo. En aquel momento observé en sus ojos azules una oscuridad que lo superaba todo, una oscuridad que me era inherente también a mí, que me penetraba también a mí. Y ahora me hallaba ante una Mirada enorme, en forma de su impotente objeto. Pero no era eso lo que me estremecía. Era más bien la sensación de que la mirada era tan abarcadora que yo también era parte de ella. No solo me miraba, sino que era idéntica a mí. Y muy de vez en cuando me ofrece la posibilidad de mirar con su ojo, aún aquí, en esta vida. No es la mirada de la muerte. Tampoco la de la vida, porque en ese caso no la habría encontrado en los ojos muertos de mi padre. Es la mirada de un enorme interrogante, del que mi hijo supo la respuesta al principio, pero ya la ha olvidado, y mi padre sabe, pero yo ya no le puedo preguntar.

Así imagino los momentos de la melancolía. Se insinúa una terrible Oscuridad; se intuye una Mirada enorme. Y luego empalidece la una, se oscurece la otra. Como si nunca hubieran existido. Solo la nostalgia insaciable que a veces nos inunda de forma tan inmotivada como carente de un objetivo permite deducir su existencia.

# Bibliografía

ADORNO, Theodor W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, en *Gesammelte Schriften*, vol. 10/1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977. (Ed. española, *Crítica de la cultura y sociedad: Prismas. Sin imagen directriz*, Madrid, Akal, 2008).

ADORNO, Theodor W., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976. (Ed. española, *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003).

ARISTÓTELES, *Problemata Physica,* Akademie-Verlag, Berlín, 1962. (Ed. española, *Problemas*, Madrid, Gredos, 2004).

BACHELARD, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, 1994. (Ed. española, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1965).

BAL, Mieke, «Im Wirbel der Zeiten. Lob des Anachronismus» («En el remolino de los tiempos. Elogio del anacronismo»), en Blamberger, G., KELLERER, S., KLEMM, T. y SÖFFNER, J. (eds.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa* (*¿Son tristes todos los pensadores? Estudios de casos sobre el fondo melancólico de lo creativo en Asia y Europa*), Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2015.

BATAILLE, Georges, «Die Abwesenheit des Mythos» («La ausencia del mito»), en *Der Pfahl* IX, Matthes & Seitz, Múnich, 1995.

BATAILLE, Georges, «Sartres Überlegungen zur Judenfrage» («Las reflexiones de Sartre sobre la cuestión judía»), en *Henker und Opfer* (Verdugos y víctimas), Matthes & Seitz, Berlín, 2008.

BATCHELOR, David, *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books, 2000. (Ed. española, *Cromofobia*, Madrid, Síntesis, 2001).

BEIERWALTES, Werner, *Platonismus im Christentum* (*Platonismo en el cristianismo*), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2001.

BELTING, Hans: «Megnyitóbeszéd» («Discurso inaugural»), en Jovánovics, *Ut manifestius atque apertius dicam*, Budapest, 1996, pp. 24-29.

BENJAMIn, Walter, «Über den Begriff der Geschichte» («Sobre el concepto de historia»), en *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt / M., 1974, pp. 691-704. (Ed. española, *Tesis sobre el concepto de*

*historia y otros ensayos sobre historia y política*, Madrid, Alianza, 2021).

BLOOM, Harold, «The Visionary Cinema of Romantic Poetry» («El cine visionario de la poesía romántica»), en ROSENFELD, Alvin H. (ed.), *William Blake. Essays for S. Foster Damon*, Brown University Press, Providence, 1969.

BÖHME, Hartmut, *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung* (Alberto Durero. *Melencolia I*. En el laberinto de la interpretación), Fischer Verlag, Frankfurt/M., 1993.

BÖHME, Jakob, «De tribus principiis, oder Beschreibung der Drey Principien Göttliches Wesens» («De tribus principiis o Descripción de los tres principios de la esencia divina»), en *Sämtliche Schriften* (Escritos completos), facsímil de la edición de 1730, Will-Erich PEUCKERT (ed.), vol. 2, Frommanns, Stuttgart, 1955.

BROWNE, Sir Thomas, *Selected Writings*, Sir Geoffrey KEYNES (ed.), The University of Chicago Press, 1968.

BÜCHSEL, Martin, *Albrecht Dürers Stich Melencolia I* (El grabado de Alberto Durero *Melencolia I*), Wilhelm Fink Verlag, Múnich, 2010.

CHESTERFIELD, Lord, *Letters Written by the Late Honourable Philip Dormer Stanhope, Earl of Chesterfield to His Son, Philip Stanhope, Esq*., Londres, 1774. (Ed. española, *Cartas a su hijo*, Barcelona, Acantilado, 2006).

CLARKE, Adam (ed.), *Memoirs of the Wesley Family: Collected Principally from Original Documents* (*Memorias de la familia Wesley, recogidas principalmente de documentos originales*), Londres, 1823.

CUSA, Nicolás de, *De visione Die*, en *Philosophische–Theologische Schriften*, vol. 3, Herder, Viena, 1989. (Ed. española, *La visión de Dios*, Pamplona, Eunsa, 2009).

DJERASSI, Carl, *Four Jews on Parnassus. Benjamin, Adorno, Scholem, Schönberg*, Columbia University Press, 2008. (Ed. española, *Cuatro judíos en el Parnaso. Una conversación*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010).

EDWARDS, Karen L., «Thomas Browne and the Absurdities of Melancholy» («Thomas Browne y los absurdos de la melancolía»), en “*A Man very well studyed*”. *New Contexts for Thomas Browne*, Murphy, Kathryn y Todd, RICHARD (eds.), Brill, Leiden – Boston, 2008, pp. 211-228.

EMMOTT, James, «Parameters of Vibration, Technologies of Capture, and the Layering of Voices and Faces in the Nineteenth Century» («Parámetros de vibración, tecnologías de captura y superposición de voces en el siglo XIX»), en *Victorian Studies*, vol. 53, n.º 3, primavera de 2011, pp. 468-478.

FREUD, Sigmund, «Trauer und Melancholie» («Duelo y melancolía»), en *Gesammelte Werke* 10, Londres, 1949.

GALTON, Francis, «Composite Portraits. Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure» («Retratos compuestos, realizados combinando los de diferentes personas en una única figura resultante»), en *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 8, 1879, pp. 132-144.

GILBERT, Creighton, «On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures» («Sobre sujeto y no-sujeto en cuadros del Renacimiento italiano»), en *The Art Bulletin*, vol. 34, nº. 3, septiembre de 1952, pp. 202-216.

GREUB, Thierry, «Zumthors Zitate» («Citas de Zumthor»), en Martin ROUSSEL (ed.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats* (*Creatividad del encontrar, figuraciones de la cita*), Wilhelm Fink Verlag, Múnich, 2012.

HAMVAS, Béla, *Karnevál*, Budapest, 1985.

HARTLAUB, Gustav Friedrich, «Giorgione und der Mythos der Akademien» («Giorgione y el mito de las academias»), en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 48, nº. 6, 1927, pp. 233-257.

HARTLAUB, Gustav Friedrich, «Kunst und Magie» («Arte y magia»), en *Gesammelte Aufsätze*, Luchterhand Verlag, 1991, pp. 92-111.

HEIDEGGER, Martin, *Bauen Wohnen Denken*, en *Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2000. (Ed. española, *Construir Habitar Pensar*, Barcelona, Oficina de Arte y Ediciones, 2015).

HETZER, Theodor, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts* (*El elemento alemán en la pintura italiana del siglo xvi*), Berlín, 1929.

HUYSSEN, Andreas, *Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth*, en *October*, vol. 48, primavera de 1989. (Ed. española, «Anselm Kiefer: el terror de la historia y la tentación del mito», en *En busca del futuro perdido*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002).

JEHL, Rainer, *Melancholie und Acedia. Ein Beitrag zu Anthropologie und Ethik Bonaventuras* (*Melancolía y acidia. Una contribución a la antropología y la ética de Buenaventura*), Schöning, Paderborn/Múnich/Viena/Zúrich, 1984.

KAFKA, Franz, *Narraciones y otros escritos,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

KAHN, Louis, «Space and the Inspirations» («Espacio y las inspiraciones»), en *Essential Texts*, W. W. Norton, Nueva York, Londres, 2003.

Kertész, Imre, «Feltámad-e?!…» («¿Resucitará?»), en *A száműzött nyelv*, Budapest, 2002. (Ed. española, *La lengua exiliada*, Barcelona, Taurus, 2006).

Kierkegaard, Sören, *Journals and Papers*, Hong, H. V. y E. H., (eds.), vol. 5, parte I, Indiana University Press, 1978.

Kierkegaard, Sören, *Entweder-oder*, Dresde, 1909. (Ed. española, *O lo uno o lo otro: un fragmento de vida*, vol. I, Madrid, Trotta, 2006).

Kleist, Henrich von: *Sämtliche Werke und Briefe* (*Obras y cartas completas*), Múnich, 1993.

Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F., *Saturn und Melancholie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992. (Ed. española, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991).

Knowlson, James y Elizabeth (eds.), *Beckett Remembering Beckett*, Arcade Publishing, Nueva York, 2006. (Ed. española, *Recordando a Beckett*, Buenos Aires, Editores Argentinos, 2017).

Kołakowski, Leszek, *Metafizikai horror*, Budapest, 1994. (Ed. española, *Horror metaphysicus*, Madrid, Tecnos, 1990).

Koppenfels, Werner von, *Der Andere Blick. Das Vermächtnis des Menippos in der europäischen Literatur* (*La otra mirada. El legado de Menipo en la literatura europea*), C. H. Beck, Múnich, 2007.

Kovács, András Bálint, *A modern film irányzatai* (*Las tendencias del cine moderno*), Budapest, 2006.

Ledig, Gert, *Vergeltung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004. (Ed. española, *Represalia*, Barcelona, Minúscula, 2006).

Loos, Adolf, *Trotzdem* (A pesar de todo), 1900-1930, Adolf Opel (ed.), Innsbruck, 1931.

Macaulay, Rose, *Pleasure of Ruins* (*El placer de las ruinas*), Walker and Company, Nueva York, 1953.

Marchand, Yves y Meffre, Romain, *The Ruins of Detroit* (*Las ruinas de Detroit*), Steidl Verlag, Göttingen, 2010.

Marin, Louis, *Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds*, en *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretations*, Sullivan, S. y Crossman, I. (eds.), Princeton University Press, 1980, pp. 293-324. (Ed. española, *Destruir la pintura*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2015).

Martin, Sean, *New Waves in Cinema* (*Nuevas olas en el cine*), 2013.

Miłosz, Czeslaw, *Das Land Ulro* (*La tierra de Ulro*), Colonia, 1977.

Mitchell, J. A., *The Last American*, Frederick A. Stokes, Nueva York, 1902. (Ed. española, *El último americano*, Barcelona, Obelisco, 2023).

Morall, Andrew, «Dürer und die Rezeption seiner Kunst im Venedig der Renaissance» («Durero y la recepción de su arte en la Venecia

renacentista»), en *Dürer. Kunst-Künstler-Kontext*, SANDER, Jochen (ed.), Prestel, Múnich/Londres/Nueva York, 2013, pp. 168-193.

MÜNKLER, Herfried, *Die Deutschen und ihre Mythen* (*Los alemanes y sus mitos*), Rowohlt, Berlín, 2009.

NABOKOV, Vladimir, *Speak, Memory*, Vintage Books, Nueva York, 1989. (Ed. española, *Habla, memoria*, Barcelona, Anagrama, 1986).

NÁDAS, Péter, «Világló részletek. Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától» («Detalles centelleantes. Un fotógrafo ya mayor se despide de la fotografía analógica»), en *Új Forrás*, 2010/9.

NIETZSCHE, Friedrich, *Unzeitmäßige Betrachtungen*, en *Sämtliche Werke*, COLLi, Giorgio y MONTINARi, Mazzino (eds.), Deutscher Taschenbuch Verlag - de Gruyter, Múnich, 1980, vol. 1. (Ed. española, *Consideraciones intempestivas, 1*, Madrid, Alianza, 2015).

NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, *ibid.*, vol. 3. (Ed. española, *La gaya ciencia*, Madrid, Tecnos, 2016).

NIETZSCHE, Friedrich, *Zur Genealogie der Moral*, *ibid.*, vol. 5. (Ed. española, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 2011).

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, *ibid.*, vol. 6. (Ed. española, *Ecce homo*, Madrid, Alianza, 2011).

NOVALIS, *Werke* (*Obras*), SCHULZ, Gerhard (ed.), Verlag C. H. Beck, Múnich, 2001.

PANOFSKy, Erwin, *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegic Tradition* (*Et in Arcadia ego: Poussin y la tradición elegíaca*), en *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, 1955, pp. 295-321. (Ed. española, «Et in Arcadia Ego»: *Poussin y la tradición elegíaca*, en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2004).

PASOLINI, Pier Paolo, *Petrolio*, Berlín, 1997. (Ed. española, *Petróleo*, Barcelona, Seix Barral, 1993).

PIEPEr, Annemarie, *Søren Kierkegaard*, C. H. Beck Verlag, Múnich, 2000.

POZZOLO, Enrico Maria, *Giorgione*, Milán, 2009.

PYE, Michael y MYLES, Lynda, *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood* (*Los niños mimados del cine: cómo la generación del cine se apropió de Hollywood*), Harper & Row, Nueva York, 1979.

RECK-MALLECZEWEN, Friedrich Percyval, *Tagebuch eines Verzweifelten*, Goverts Verlag, Stuttgart, 1966. (Ed. española, *Diario de un desesperado*, Barcelona, Minúscula, 2009).

RICHARDSON, John, *Bacon Agonistes*, en *The New York Review of Books*, 17 de diciembre de 2009, pp. 38-44.

RIIS, Jacob, *How the Other Half Lives*, Nueva York, 1890. (Ed. española, *Cómo vive la otra mitad*, Barcelona, Alba, 2004).

RORTY, Richard, *Essays on Heidegger and others*, Cambridge University

Press, 1991. (Ed. española, *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*, Barcelona, Paidós, 1993).

ROSENTHAL, Mark, *Anselm Kiefer*, Philadelphia Museum of Art, Chicago y Filadelfia, 1987, p. 137.

RUSKIN, John, *Velencze kövei* I-III, Budapest, 1896. (Ed. española, *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, [¿lugar de edición?], Biblok, 2017).

SÁNDOR, András, «Gondolatok a portréról a psziché korszakában» («Reflexiones sobre el retrato en la época de psyché»), en *Balkon* 2014/9 (pp. 4-9), 2014/10 (pp. 8-12).

SANNAZARO, Jacopo, *Arcadia* (1504), Novela pastoril, en *Encyclopedia of Italian Literary Studies,* MARRONE, Gaetana (ed.), Routledge, Londres, 2007, vol. 1. (Ed. española, *Arcadia*, Madrid, Cátedra, 1993).

SCHLEGEL, August Wilhelm, *Die Gemählde. Gespräch*, Verlag der Kunst, Dresde, 1996. (Ed. española, *Las pinturas. Conversación en el museo de Dresde*, Buenos Aires, Biblos, 2007).

SCHREIBER, Peter, «A New Hypothesis on Dürer's Enigmatic Polyhedron in His Copper Engraving "Melencolia I"» («Una nueva hipótesis sobre el enigmático poliedro de Durero en el grabado "Melencolia I"»), en *Historia Mathematica* 26 (1999), pp. 369–377.

SCHWARZ, Ingo, «Carl Gustav Carus und Alexander von Humboldt - Ein Briefwechsel», («Carlo Gustav Carus y Alexander von Humboldt. Una correspondencia»), en *Internationale Zeitschrift für Humbodt Studien*, 18 (2009).

SEGANTINI, Giovanni, «Két önéletrajzi töredék» («Dos fragmentos autobiográficos»), en *Műhely*, 2013/5-6, pp. 12-22.

SHORTER, Edward, *A Historical Dictionary of Psychiatry* (*Diccionario Histórico de Psiquiatría*), Oxford University Press, Oxford, 2005.

SIEGEL, Steffen, «Fotografische Detailbetrachtung: analog/digital» («Observación fotográfica detallada: analógico/digital»), en Finke, Marcel y Halawa, Mark A. (eds.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlín, 2012, pp. 143–160.

SIMMEL, Georg, *Die Ruine* (*La ruina*), en *Gesamtausgabe* (Obras completas), 24 vols., vol. 8: *Aufsätze und Abhandlungen* 1901-1908, vol. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.

SOLIS, Julia, *Stages of Decay* (*Fases de decadencia*), Prestel Verlag, Múnich, 2013.

STEINBERG, Leo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*, Chicago, 1962. (Ed. española, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Barcelona, Blume,

1989).
SYLVESTER, David, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, 1990. (Ed. española, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 2009).
TAYLOR, Michael Alan y Fink, Max, *Melancholia. The Diagnosis, Pathophysiology, and Treatment of Depressive Illnes* (*Melancolía. El diagnóstico, patofisiología y tratamiento de la enfermedad depresiva*), Cambridge University Press, Nueva York, 2006.
TILLMANN, J. A., «A tengeren túl» («Más allá del mar»), en *Holmi*, XXVII. 8/2014, pp. 922-925.
TROSMAN, Harry, «The Enigma of Giorgione's Tempest and the Distribution of Psychic Intensity» («El enigma de La tempestad de Giorgione y la distribución de la intensidad psíquica»), en *Contemporary Psychoanalysis and Masterworks of Art and Film*, New York University Press, 1996, pp. 73-89.
VÖLKER, Walther, *Praxis und Theorie bei Symeon dem Neuen Theologen* (*Práctica y teoría en Simeón el Nuevo Teólogo*), Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1974.
VV. AA., *The Greek Anthology*, 5 vols., The Loeb Classical Library, Londres/Nueva York, 1927, vol. 3, libro IX, p. 400.
WARBURG, Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, WARNKE, Martin (ed.), Akademie Verlag, Berlín, 2008, tabla 58, imagen 7, Durero, *Hombre desnudo tumbado con maza*. (Ed. española, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010).
WHEAT, Leonard F., *Kubrick's 2001: A Triple Allegory* (*2001 de Kubrick: Una triple alegoría*), The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland y Londres, 2000.
WÖLFFLIN, Heinrich, *Die Kunst Albrecht Dürers* (*El arte de Alberto Durero*), Múnich, 1926.
WOODWARD, Christopher, *In Ruins* (*En ruinas*), Chatto & Windus, Londres, 2001.
ZAGAJEVSKi, Adam, *Die kleine Ewigkeit der Kunst* (*La pequeña eternidad del arte*), Hanser, 2014.
ZUMTHOR, Peter, *Atmosphären*, Birkhäuser, Basel, 2004. (Ed. española, *Atmósferas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006).
ZUMTHOR, Peter, *Architektur denken*, Birkhäuser, Basel, 2010. (Ed. española, *Pensar la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014).
http://www.designboom.com/design/designboom-interview-bill-viola/

# Ilustraciones

Anselm Kiefer. Fotografía: Atelier Anselm Kiefer

Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920, óleo, acuarela, papel, Jerusalén, Israel Museum © Cultiris

Anselm Kiefer: *Melancolía*, 1990-1991, plomo, vidrio, hierro, ceniza, 167 × 442 × 320 cm, San Francisco, The Doris and Donald Fisher Collection, San Francisco Museum of Modern Art © Anselm Kiefer. Fotografía: Atelier Anselm Kiefer

Anselm Kiefer: *Mujeres de la antigüedad*, 2002 (detalle de conjunto de tres esculturas, *Hipatia*), plomo, vidrio, bronce, hierro, ceniza, 202 x 118 x 117 cm, Sidney, Art Gallery NSW © Anselm Kiefer

«To thine own self be true» © thetattoohut.com

Harry Diamond: *Francis Bacon y Lucian Freud*, 1974, fotografía, 17,2 × 26,4 cm © National Portrait Gallery, Londres

Taller de Francis Bacon © Cultiris

Hiroshi Sugimoto: Canton Palace, Ohio, 1980, copia a la gelatina de plata, 41,9 × 54 cm / Edición de 25; 119,4 × 149,2 cm / Edición de 5. Por cortesía del artista y Marian Goodman Gallery. Fotografía: Hiroshi Sugimoto.

Yves Marchand – Romain Meffre: *United Artists Theatre* (construido en 1928), Detroit, la fotografía es de 2005.

Gustave Doré: *El neozelandés*, 1872, grabado, 22 × 28 cm, Museum of London © Cultiris

J. A. Mitchell: *El último americano*, 1889, ilustración, Frederick A. Stokes Company, 1902

Palast der Republik, Berlín, 2008. Fotografía de János Kende

Joseph Nicéphore Nièpce: *Vista de Saint-Loup-de-Varennes*, 1826-1827, 16,2 × 20,2 cm, Austin (Texas), Harry Ransom Humanities Research Center, colección H. Gernsheim © Cultiris

Louis Daguerre: *Boulevard du Temple*, 1838, daguerrotipia, 12,9 × 16,3 cm © Cultiris

Gerhard Richter: *Vidriera*, 2006, 106 m², catedral de Colonia © Cultiris / HUNGART, 2017

Giovanni Segantini: *Regreso del bosque*, *c.* 1890, óleo, tela, 43 × 58 cm, Győr, Rómer Flóris Művészeti és Történelmi Múzeum © Cultiris

Postal de Michael H. Parkinson, 28 de diciembre de 1989, fotografía del autor

Postal de Michael H. Parkinson, 28 de diciembre de 1989, fotografía del autor

Siegmund Exner: Fotomicrografía realizada con una lente basada en la estructura de los ojos de la luciérnaga, 1890, copia a la albúmina, 7,3 × 5,9 cm, San Francisco Museum of Modern Art, adquisición

del Accessions Committee Fund. Fotografía: Don Ross